

المجلس الأعلى للثقافة
المشروع القومي للترجمة

كيف تتم كتابة السيناريو

تأليف : إنجا كاريتيكوفا
ترجمة : أحمد الحضري



1 / 224

4



المشروع القومي للترجمة

كيف تتم كتابة السيناريو

تأليف: إنجا كاريتنيكوف
ترجمة: أحمد الحضري



١٩٩٩

طبعة ثانية

كيف تتم كتابة السيناريو

المصنف

محتويات الكتاب

صفحة	
٧	مقدمة
١١	١ - بدء كتابة السيناريو « نوسفيراتوا ، سيمفونية الرعب »
٣٣	٢ - تكوين السيناريو « الطريق »
٥٢	٣ - البداية والذروة والحل « الخادم »
٧٥	٤ - تطوير الشخصية « الأب الروحي »
١٠٣	٥ - بناء التشويق « سيئة السمعة »
١٣٣	٦ - تحويل الأدب إلى المكان والزمن السينمائي « راشومون »
١٥٨	٧ - التفاصيل والأفكار وتفسيرات المخرج « فيريديانا »
١٧٧	٨ - الحوار السينمائي « سارقو الدراجات »
١٩٧	٩ - السيناريو السينمائي كنموذج للأدب « قبلة المرأة العنكبوت »
٢١٢	« ملحق » تدريبات

مقدمة

مند أكثر من نصف قرن مضى قارن فريتز لانج ، المخرج الألماني المعروف ، صناعة أى فيلم ببناء كاتدرائية من القرون الوسطى ، وهى مقارنة كثيراً ما تكرر ذكرها بعده . وفى الواقع ، يتم خلق الفيلم على أيدي عدد كبير من المتخصصين مثل المعماريين والبنائين والمهندسين والنحاتين والرسامين وآخرين ممن يشتركون فى بناء أى كاتدرائية .

وأحد المهام الرئيسية فى « بناء » أى فيلم تخص الكاتب السينمائى ، وهو أول من يتخيل الفيلم المقبل ويرسم له « الرسم الأساسى » ، أى المسرحية السينمائية ، وهو ما يشار إليه الآن بـ « السيناريو » . وعندما تتم كتابة السيناريو على يد كاتب متمكن ، فيمكن لهذا السيناريو أن ينال إعجاب القارئ بنفس القدر الذى تناله أى قطعة جيدة من الكتابة . ولكنه يختلف عن الرواية أو القصة القصيرة ، والتى تعتبر كل منها عملاً منتهياً فى ذاته ، فى أن الهدف الأخير من وراء كتابة السيناريو هو أن يتحول إلى فيلم .

والسيناريو شكل خاص ، يراعيه كل كاتب سينمائي ، سواء كان مبدئياً أو محترفاً . فكل شيء فيه مثل عنوان المنظر أو وصف الحركة أو الحوار ، له مكانه المحدد . ولقد تغيرت بعض تفاصيل شكل السيناريو بمرور الزمن . على سبيل المثال ، كان من الضروري في الماضي ترقيم كل منظر . وعندما أصبح السيناريو شكلاً أدبياً يصلح للقراءة ، تم الآن الاستغناء عن ترقيم المناظر . وحدثت أيضاً في الأيام الأخيرة بعض التغييرات في تصميم الصفحة (من حيث عرض السطور والمسافات فيما بينها) إلا أنه يبقى لها دائماً شكلها المستقر ، الذي يجب أن يعرفه الكاتب السينمائي وأن يلتزم به .

وليس من الصعب أن نتعلم هذا الشكل أو أن نتمكن من أسلوب وصف المناظر . . وهو أن نكتب بوضوح وبإيجاز جملاً مختصرة ، تكفي بوصف الحركة والمكان . إنما تكمن الصعوبة في تطوير القصة السينمائية التي تضم عدداً من الشخصيات المقنعة ، مع إيجاد علاقة منطقية ومعبرة بين المناظر عن طريق التناول الصحيح للمكان السينمائي وللزمن السينمائي ، مع معرفة ما يجب حذفه من القصة وما يجب التركيز عليه ، وأخيراً كتابة الحوار الذي يبدو واقعياً وإن كان لا يقلد ببساطة حوار كل يوم . والتمكن من كل هذا هو التحدي ، وهذا التمكن بالذات ، إلى جانب القدرة على رؤية كل منظر وأنت تكتبه ، هو جوهر حرفة الكاتب السينمائي .

ولا توجد مناهج نظرية متفق عليها لتعليم هذه الحرفة (مثلما لا توجد على سبيل المثال ، مناهج متفق عليها لتعليم كيف تكتب الشعر أو الرواية) . وقد يفيد هنا استخدام المنهج التقليدي لتعليم الفن . فمنذ الأزمان البعيدة ، يعتمد هذا المنهج على الدراسة التفصيلية للأعمال الفنية العظيمة والتحليل الدقيق لها . وبعد أن يجتاز التلميذ هذا التدريب ، يمكنه عندئذ فقط أن يبدع تحفة ممتازة ، (وهو ما يطلق على النموذج الذي كان التلميذ يقدمه إلى نقابة الصنائع في القرون الوسطى كدليل على أهلية الصانع) ويصبح بعدها من المحترفين . إن الأعمال والأساليب المختلفة التي درسها التلميذ توفر له الأساس لتمكنه وتفوقه .

وغالباً ما يكرر التلاميذ الرأي الخادع الذي يقول إن تعليم الفن يتم من الحياة . ونجد بطبيعة الحال أن الحياة اليومية هي مادتهم ، فيها ثراء بلا حدود ولها سحرها

الدائم ، وهى النبع لكل ملاحظاتهم ومشاهداتهم ، وهى الفكر والمعرفة ، ولكنهم يتعلمون الفن عن طريق آخر . وفى بداية القرن العشرين ، كان الرسام الفرنسى الشهير بيير رينوار (وهو والد المخرج السينمائى الفرنسى الذى لا يقل شهرة جان رينوار) ، ينصح الرسامين الصغار بأن يتعلموا حرفتهم من المتاحف ، وليس من الشارع . وعلى كاتبى السيناريو أن يفعلوا نفس الشيء بطريقتهم الخاصة ، وهو أن يتعلموا حرفتهم عن الأساتذة المتمكنين .

وكتاب ، كيف تتم كتابة السيناريو ، عبارة عن تحليل لثمانية من السيناريوهات الكلاسيكية الشهيرة ، ولرواية مكتوبة بأسلوب سينمائى ، وتصلح جميعها كنماذج فى دراسة كتابة السيناريو . وكل فصل فى هذا الكتاب ، ماعدا الفصل الأخير ، مخصص لسيناريو واحد . وتتم مناقشة الجوانب المتعددة لكتابة السيناريو وتحليلها ، باستخدام كل سيناريو منها كمثال . كيف تتم كتابة السيناريوهات ؟ وما الذى يجعلها تنجح ؟ هذا هو ما يهمنى ، إننى لا أقدم هنا فحصا ثقافيا أو تعنيفيا لهذه السيناريوهات . إلا أن الفصل الأول وحده يضم مسحا تاريخيا لتطور كتابة السيناريو .

وكتاب ، كيف تتم كتابة السيناريو ، مصمم لكى يقود الطالب السينمائى خلال فصل دراسى لمدة نصف سنة ، أو خلال دراسة حرة . وعلى الطالب أثناء دراسة هذا الكتاب ، وقراءة السيناريوهات المقترحة ، ومشاهدة الأفلام التى تعتمد على هذه السيناريوهات ، عليه أن يطور مشروعاً مبتكراً .. سيناريو لفيلم قصير ، أو لفيلم درامى طويل فى بعض الحالات . وفحص السيناريوهات الواردة فى هذا الكتاب يوفر للمدرس وللطالب النقاط التى تصلح كمرجع لحل المشاكل فى السيناريو المبتكر للطالب . وتتابع هذه الفصول سيساعد الطالب على أن يتقدم من المشاكل العامة لكتابة السيناريو ، مثل تقنية البناء (فصل ٢) إلى المشاكل الأكثر تحديداً مثل التمكن من التشويق (فصل ٥) أو تطوير المعنى الرمزي لبعض التفاصيل (فصل ٧) .

ومن الممكن تعديل ترتيب فصول الكتاب قليلا لكى يتفق ذلك مع خطة المدرس .. فمثلا يمكن مناقشة فصل ٣ بعد فصل ٤ ، ولكن تلزم مراعاة ترتيب

فصول الكتاب بشكل عام . وفصل ٨ على سبيل المثال تلزم مناقشته في نهاية المقرر عندما يصبح الطالب مستعداً بالقدر الكافي لكي يتعامل مع مهمة كتابة الحوار السينمائي .

ويختلف فصل ٩ ، وهو الأخير في هذا الكتاب ، عن سائر الفصول الأخرى فهو يناقش رواية بدلاً من أن يناقش سيناريو . إلا أن الأسلوب السينمائي الخالص لهذه الرواية يحيلها إلى أداة مفيدة في تعليم كتابة السيناريو .

ويتضمن الملحق ، سلسلة من التمرينات لكل فصل ، تتناول أسلوب وصف المناظر ، والشخصيات السينمائية ، والحوار ، وما إلى ذلك . ولقد تم استخدام كل هذه التمارين بنجاح بواسطة طلبة في حصص خاصة بتدريس كتابة السيناريو .

ويمكن لكتاب ، كيف تتم كتابة السيناريو ، أن يكون مفيداً ، لا لمجرد كاتب السيناريو الجدد ، بل لجميع دارسي السينما بصفة عامة . فمعرفة كيف تتم كتابة السيناريو ضرورية لكل من مخرجي السينما الجدد ولكل الباحثين السينمائيين .

ولقد أسهم عدد كبير من الأشخاص في خلق هذا الكتاب . إنني أتقدم بالشكر لـ بيجي تروبين وكريس سانتوس وفيرونيكا بوليو لما قدموه من مساعدة . وأشكر أيضاً جيمس سيمونز من مطابع جامعة جنوب إيلينويس على ما تحمله من صبر ، وكاترين كولد هوف على دورها في التحرير .

بدء كتابة السيناريو

، نوسفيراتو ، سيمفونية الرعب ، (١٩٢٢)
NOSFERATU, A SYMPHONY OF HORROR

إخراج : فريدريك ميرناو
سيناريو : هنريك جالين

فريدريك ميرناو (١٨٨٨ - ١٩٣١) من أفضل المخرجين الألمان وأكثرهم ابتكاراً وتجديداً في مرحلة السينما الصامتة . درس الفن والأدب والفلسفة في هايدلبرج قبل أن يستقر في برلين . وعمل هناك مع المخرج المسرحي العظيم ماكس راينهاردت كممثل ثم كمساعد . وقام ميرناو أثناء الحرب العالمية الأولى بتجميع عدد من أفلام الدعاية السياسية من أجل الحكومة ، وعندما انتهت الحرب عمل في ستديوهات أوفافا UFA ، وهي الاستديوهات الشهيرة التي كانت تدعمها الحكومة . ومن سوء الحظ أن أفلام ميرناو المبكرة قد فقدت ، وهي التي قام بكتابة السيناريو لها عدد من أكثر الكتاب موهبة في العصر الذهبي للسينما الألمانية .

وبدأ ميرناو في عام ١٩٢٢ يحظى بالتقدير بفضل فيلمه ، نوسفيراتو ، . وكان هذا الفيلم بمثابة البذرة التي أنتجت العدد الضخم من التنويعات والإعادات لقصة دراكولا التي ظهرت ، وما زالت تظهر ، منذ ذلك العام .. ومع هذا فما زال فيلم ميرناو هو الجواهر والمثال الذي يحتذى به للغة المرئية الشاعرية وأسلوبه

الشخصي المتميز في مجال التعبيرية ومجال الاقتراب من التسجيلية . ولقد تم تصوير أغلب الفيلم - المناظر الطبيعية وموطن الشخصية الرئيسية والقصر - في الأماكن الفعلية . لقد تمكن ميرناو من استغلال الشيء المألوف مع مزجه بالإحساس بالرعب .

وفي عام ١٩٢٤ توصل ميرناو بفيلمه ، الضحكة الأخيرة ، إلى قمة النجاح العالمي ، وحصل على عرض جذاب من ستديوهات فوكس للعمل في هوليوود . وجاء أول أفلامه الأمريكية ، شروق الشمس ، (١٩٢٧) مزجاً رائعاً متكاملًا للتفاؤل الأمريكي مع القنامة الألمانية .

وفي عام ١٩٢٩ كون ميرناو شركة غير متوقعة مع المخرج التسجيلي الأسطوري روبرت فلاهرتي . وكان الفيلم الوحيد الذي قدماء معاً هو ، تابو ، الذي قاما بتصويره في مواقعه الفعلية في بحار الجنوب . وفي عام ١٩٣١ ، وقبل أسبوع واحد من العرض الأول لهذا الفيلم ، توفي ميرناو في حادث سيارة في كاليفورنيا .

وسيناريو فيلم ، نوسفيراتو ، مقتبس عن قصة برام ستوكر ، دراكولا ، . وقام بالاقتراس هنريك جالين (١٨٨٢ - ١٩٤٩) ، وهو ممثل ومخرج ، كما كان واحداً من أهم كاتبى السيناريو الذين عملوا في ألمانيا في فترة العشرينات ، وكانت تتوفر لديه موهبة السينما إذ كان يكتب سيناريوهات وآلة التصوير ماثلة في ذهنه . ومن أهم أعماله إلى جانب ، نوسفيراتو ، فيلم ، طالب براغ ، (١٩٢٦) وفيلم ، بعد الحكم ، (١٩٢٨) ، الذي قام فيه بالإخراج أيضا إلى جانب كتابة السيناريو .

وأعجب ميرناو بسيناريو ، نوسفيراتو ، . وتضم بعض صفحات السيناريو الأصلي على ظهرها إسكتشات رسمها المخرج وبعض العناوين الفرعية التي كتبها بنفسه .

وهاجر جالين إلى الولايات المتحدة عندما جاء هتلر إلى الحكم ، ولكنه على عكس باقي مواطنيه لم يوفق إلى عمل واضح في هوليوود ، واختفى بعيداً عن الأنواء .

كانت السيناريوهات السينمائية الأولى تبدو وكأنها تضم قائمة مشتروات منزلية : كانت تعدد الأشياء والمناظر التي سيتم تصويرها ، ولم يكن أى منها يقترب من أن يكون نصاً يمكن قراءته . وهذا هو الواقع حتى بالنسبة لسيناريو الفيلم المعروف « رحلة إلى القمر » (١٩٠٢) الذى كتبه منتج ومخرجه جورج ميليس ، وهو مخترع فرنسى عظيم ، وساحر وصانع أفلام أيضا . كان السيناريو الكامل لهذا الفيلم الذى يمتد ١٤ دقيقة كما يلي :

- ١ - المؤتمر العلمى فى النادى الفلكى .
- ٢ - تخطيط الرحلة . تعيين المكتشفين والخدم . الوداع .
- ٣ - الورش . بناء القذيفة .
- ٤ - ورشة المسبوكات . عادم المداخن . صب المدفع الضخم .
- ٥ - الفلكيون يدخلون فى القذيفة .
- ٦ - تعمیر المدفع .
- ٧ - المدفع الضخم . استعراض طاقم المدفع . الإطلاق !! تحية العلم .
- ٨ - الطيران عبر الفضاء . الاقتراب من القمر .
- ٩ - الهبوط فى عين القمر مباشرة !!!
- ١٠ - هبوط القذيفة إلى القمر . الأرض كما تبدو من القمر .
- ١١ - سهل فوهات البراكين . انفجار بركانى .
- ١٢ - الحلم (الدب الأكبر ، فيبوس ، الأختان التوأمتان ، زحل) .
- ١٣ - العاصفة الثلجية .
- ١٤ - ٤٠ درجة تحت الصفر . النزول داخل فوهة بركان قمرى .
- ١٥ - إلى داخل القمر . الكهف الضخم على شكل عش الغراب .
- ١٦ - لقاء مع أهل القمر . طيران هوميروسى .
- ١٧ - مساجين !!!
- ١٨ - مملكة القمر . الجيش القمرى .
- ١٩ - الطيران .

- ٢٠ - مطاردة قاسية .
- ٢١ - يعثر الفلكيون على القذيفة . الرحيل من القمر .
- ٢٢ - سقوط رأسى فى الفضاء .
- ٢٣ - طرطشة فى البحر الممتد .
- ٢٤ - فى قاع المحيط .
- ٢٥ - الإنقاذ . العودة إلى الميناء .
- ٢٦ - الاحتفال العظيم . استعراض النصر .
- ٢٧ - تتويج وتكريم أبطال الرحلة .
- ٢٨ - موكب قوات البحرية والمطافي .
- ٢٩ - إزاحة الستار عن التمثال التذكاري بيد المدير ورجال المجلس .
- ٣٠ - ابتهاج الجماهير .

ولا يمكن لأى شخص أن يربط بين هذه ، القائمة ، والصور المرئية ، وأن يتعرف على بعض المناظر التى وصفها ميليس بمجرد كلمة أو كلمتين (١٧ - مساجين !!! ، ٢٠ - مطاردة قاسية) .. إلا إذا كان مؤثلاً مع فيلم ميليس التخيلي المرح . فلم يزود ميليس السيناريو بأى مواصفات للشخصيات أو المناظر . كما أن خطوط اسكتشاتة لم تؤسس أى تتابع متماسك للحركة . ومع ذلك فهذا العرض البدائي المبكر لكتابة السيناريو هو عرض مختصر للمناظر التى سيتم تصويرها ولترتيبها الزمني المناسب .

أما السيناريو الذى كتبه بعد عام واحد المخرج الأمريكى الشهير إدوين س . بورتر لفيلمه ، سرقة القطار الكبرى ، (١٩٠٣) فهو أكثر تقدماً ويوفر للقارئ صورة محددة للفيلم .

منظر ١ : داخل مكتب تلغراف السكك الحديدية . يدخل لسان مقتعان ويجبران موظف التلغراف أن يجعل مكتب الإشارة (السيمافور) يوقف القطار المقترّب ، كما يجبراه على أن يكتب أمراً مزيفاً لمهندس القطار بأن يتزود بالمياه من هذه المحطة ، بدلاً من محطة

« رد لودج ، وهى المحطة المعتادة للتزويد بالمياه . ويتوقف القطار تماماً (كما نراه من خلال نافذة المكتب) ، ويصل محصل التذاكر إلى النافذة ويسلمه الموظف المرتعب الأمر الزائف ، بينما يحتجب اللسان بعيداً عن مدى رؤيته ، وإن كانا مازالا يهددان الموظف بمسدسيهما . وبمجرد أن يبتعد محصل التذاكر ، ينقض اللسان على الموظف يوثقان رباطه ويكتمان فمه ، ثم يسرعان بمغادرة المكتب ليلحقا بالقطار الذى يبدأ فى التحرك .

منظر ٢ : برج مياه السكك الحديدية . يختبئ اللسان خلف خزان المياه ، حيث يتوقف القطار حسب الأمر الزائف ، للتزود بالمياه . وما أن يبدأ القطار فى التحرك حتى يهبطان خلسة على القطار فيما بين عربة الوقود وعربة البريد والأمانات .

فى هذا المثال تبدأ السمات الأساسية لكتابة السيناريو فى الوضوح : النص مكتوب بالفعل المضارع ، ويعطى الانطباع بأن الحدث يحدث الآن فعلاً . وعلى العكس مما يقدمه الروائى عندما يصف ما قد حدث ، نجد أن كاتب السيناريو يصف ما يحدث الآن . فإذا كان الروائى يروى القصة ويسمع الكلمات المكتوبة فإن كاتب السيناريو يعرض القصة و « يرى » الكلمات .

منظر ٣ : داخل عربة البريد والأمانات . الموظف المختص منهمك فى عمله . ينتبه لصوت غير عادى . يتجه إلى الباب وينظر من خلال فتحة المفتاح ليكتشف أن هناك رجلين يريدان أن يفتحوا العربة . يتراجع الموظف إلى الوراء حائراً ، ولكن سرعان ما يتمالك نفسه ، ويسرع بغلق الخزانة القوية التى تحوى الأمانات الثمينة ، ويلقى المفتاح إلى الخارج من خلال الباب الجانبي المفتوح . ويسحب مسدسه ويتكور خلف المكتب . وينجح اللسان أثناء ذلك من تحطيم الباب ويدخلان بحذر ، ويطلق الموظف الطلقات من مسدسه ، ويبدأ صراع الطلقات بين الطرفين حيث يموت الموظف . ويتولى أحد اللصين المراقبة بينما يحاول الآخر فتح خزانة الأشياء الثمينة .

وعندما يتأكد من غلقها يبحث هباء عن المفتاح في جيوب الموظف، ثم يستخدم الديناميت لفتح الخزانة . وعندما يحصلان على الأشياء الثمينة وحقائب البريد ، يتركان العربة .

ويرتبط ١٣ من ١٤ منظر في هذا السيناريو بفضل تتابع الحركة . وكما يفعل كاتبو السيناريو في أيامنا هذه ، ينظم بورتر سرده بأن يعرض الأحداث التي تدور في الوقت نفسه بأن ينتقل من موقع إلى موقع آخر بشكل طبيعي . وينتهي السيناريو بأن يصبح اللسان ، محاصرين بالكامل . وتدور معركة حامية وبعد التصرفات الشجاعة ينتهي الأمر باللصين ومن يتبعهما بالوقوع على الأرض ، . وفي آخر منظريوجه أحد الخارجين عن القانون طلقة مباشرة ناحية المتفرجين - لمجرد إثارتهم .

ولتكامل هذا السيناريو الذي كتبه بورتر ولاستيفاء عناصر الحرفة ، فيه ، نجد أنه يعتبر مثلاً نادراً بين القصص السينمائية البدائية والتي تغلب عليها صفة الهواية ، التي قدمها كاتبو السيناريو في تلك المرحلة . لم يكن لكتابة السيناريو وقتئذ أية تقاليد أو محترفون متخصصون . إن رواد هذا المجال كانوا من الممثلين والصحفيين ومن شتى مسالك الحياة .

كان المجال بكرة في حداثة عهده ، حتى أن أحد الكتب الأمريكية المبكرة التي تعلم كتابة السيناريو كانت تشرح الفيلم على أنه : « شريط من الباغة عرضه حوالى بوصة ، يتم التقاط الصور عليه » . كما قدم نفس الكتاب التعريف التالي للسيناريو : « المسرحية المصورة أو مسرحية الصور المتحركة هي قصة مروية في صور » .

لقد فضل المؤلف أقل استخدام للكلمات لكي يتجنب تعريف المسرحية المصورة بـ « صفات لا فائدة لها » (وهي ملحوظة لم تفقد جديتها حتى الآن) . كما أوصى بالكتابة عن « الاستقامة ، الحب ، الصداقة ، كثرة الاهتمام ، الإحسان ، بر الوالدين ، البطولة ، نفاذ البصيرة في الطبيعة البشرية ... » (و) الغباء وعقاب عدم الأمانة ، الأنانية والقسوة ، ، كما نصح بعدم الكتابة عن السرقة ، الاختطاف ، الانتحار أو الموضوعات المأساوية الأخرى . « يمكنك أن تعطى دروساً عديدة

ولكن مهما كانت مسرحيتك حزينة ، فلا بد أن يكون لها نهاية سعيدة ، . كما كان هناك تحذير ، لا تتصور أنه يمكنك أن تكتب مسرحية في ساعة واحدة . إن أكثر الكتاب خبرة يحتاجون عادة إلى أسبوع ، . وكانت مثل هذه الكتب التعليمية هي الأكثر تداولاً في أمريكا عنها في الدول الأخرى ، وكان التمييز بين أنواع النصوص السينمائية أكثر وضوحاً . وكان محترفو الكتابة للسينما في أمريكا يشملون المتخصصين في كتابة الصيغة الموجزة للمعالجة السينمائية (وكان البعض يسميها وقتئذ السيناريو) ، والمسرحية المصورة ، والعناوين الداخلية ، ومع ذلك لم يعتبر أحد أن كتابة السيناريو مهنة لها أهميتها داخل صناعة السينما . وكان يتم ارتجال عدد من الأفلام دون أي نص مبدئي أو بمجرد توفر ملحوظات مختصرة .

ومن الصعب أن نصدق الآن أن د.و. جريفيث قد صور فيلمه ، مولد أمة ، (١٩١٥) و ، عدم التسامح ، (١٩١٦) وقام بتنفيذ المونتاج لهما أيضا دون توفر أي سيناريو مكتوب . لقد استخدم السيناريو في بعض أفلامه فقط ، مثلما فعل في فيلمه القصير ، قبعة نيويورك ، (١٩١٢) الذي كتبته واحدة من أوائل كاتبي السيناريو الأمريكيين المحترفين ، وهي أنيتا لوس . (وكانت متمكنة من كتابة العناوين الداخلية ، ولكن جريفيث كان يفضل أن يكتب هو العناوين الداخلية بعد أن يضيف عليها عنصرى المبالغة والعاطفية) .

لقد إتضح هذا الموقف تجاه كتابة السيناريو في أمريكا باعتبارها مهنة غير متميزة خلال مرحلة السينما الصامتة ، ومازال هذا هو الموقف إلى يومنا هذا إلى حد ما . ومما يثير الاهتمام أن هذا الموقف كان يتقاسمه السينمائيون والنقاد معاً بل وبعض كاتبي السيناريو أنفسهم .

إلا أن السينمائيين الروس والألمان في مرحلة السينما الصامتة كانوا يعتبرون كتابة السيناريو عملاً خلاقاً على أعلى مستوى . كان سيرجي ايزنشتاين ، على سبيل المثال ، يصر على وجود علاقة فعالة قوية بين كلمة السيناريو والصورة على الشاشة . كان يعترض على ما كان يسميه ، العرض البصري للحقائق ، في السيناريو ، سواء كان هذا إشارة إلى وضع آلة التصوير ، أو وصفاً لمظهر البطل .

وكان يجب على السيناريو المثالي في رأيه أن يكون ملهماً للمخرج وأن يحفز إبداعه . بل لقد ذهب ايزنشتاين إلى حد إصراره على أن يتشابه السيناريو مع العمل الشعري ، متجاهلاً إلى حد بعيد أهم صفة في السيناريو - وهي التماسك .

وهناك مخرج روسي ذائع الصيت أيضاً ، وهو فسيفولد بودوفكين ، كان يولى الأهمية القصوى في السيناريو للتنظيم الدرامي ومدى التخيل . يجب على كاتب السيناريو أن يعرف في المقام الأول كيف يختار تلك الأشياء والأحداث التي تعبر أحسن تعبير عن فكرة محددة بصورة مرئية (تشكيلية ، ، كما كان يسميها بودوفكين) . وكان على عكس ايزنشتاين يؤمن بأن يكون السيناريو السينمائي مبنياً بنظام ، وأن يكون لكل جملة فيه مرادف مرئي محدد .

ولكن ألمانيا هي الدولة التي ظهرت فيها أول سيناريوهات بارعة ومصقولة فعلاً . فهناك ، أكثر من أى مكان آخر ، كانت كتابة السيناريو تعتبر جزءاً من التقاليد الفنية العريقة ، وليست مجرد ظاهرة جديدة وغريبة . أصبح الناس يتقبلون السينما كصيغة فنية تتساوى مع المسرح والرسم ، ويعتبرون كتابة السيناريو نوعاً متحدياً من الأدب . وكان جميع المخرجين الألمان المشهورين في مرحلة السينما الصامتة لهم كاتبو سيناريو مختصون ، يعتبرونهم شركاء في العمل ولهم كل الاعتبار . كان المخرج فريتز لانج يعمل مع تيا فون هاريو ، وكان المخرج إرنست لوبيتش يعمل مع هانز كراهلي . وعلى هذا ، نجد أن فيلم « عيادة الدكتور كاليجاري » (١٩١٩) الذي كان يعتبر أشهر الأفلام الأولى ، ينسب إلى كاتبه كارل ماير وهانز يانوفيتش أكثر مما كان ينسب إلى مخرجه روبرت فين . وكان من المعروف أن كارل ماير يستغرق أياماً ليصف لقطات قليلة ، ويستغرق عاماً ليكتب سيناريو ، وكان يفضل أن يعيد مقدم أجره على أن يقبل أى تسوية تؤثر على جودة عمله .

ولقد فقد السيناريو الأصلي لفيلم « عيادة الدكتور كاليجاري » ، وما ينشر حالياً عنه هو وصف لقطة تلو لقطة من النسخة النهائية للفيلم . إلا أن سيناريو الفيلم الألماني المماثل له في الشهرة ، وهو فيلم ميرناو « نوسفيراتو » ، سيمفونية من الرعب ، مازال باقياً في تمامه . وكان كاتبه هنريك جالين قد تأثر بكارل ماير كما

كان أيضا يجمع بين إحساس مرئى عظيم وأسلوب واضح فى الكتابة ، إلى جانب المعرفة العميقة على مستوى الاحتراف لكل جوانب العمل السينمائى .

ويتصف سيناريو ، نوسفيراتو ، بالجودة الشاعرية الموحية ، التى تحدث عنها أيزنشتاين كما أن له الصفة ، التشكيلية السينمائية ، التى عبر عنها بودوفكين فى كلماته .

● الملخص

يعلن عنوان عن أن هذه القصة مأخوذة من يوميات أحد المؤرخين فى مدينة بريمن . ويتعجب صاحب اليوميات عما إذا كان نوسفيراتو مسئولا عن الوباء الذى اجتاح المدينة فى عام ١٨٣٨ ، ثم يروى قصة زوجين شابين .

فى الصباح الباكر يبدى جوناثان هاركر ، وهو شاب وسيم ، إعجابه بزوجته الجميلة نينا . من الواضح أنهما يحبان أحدهما الآخر . يتبادلان قبلة عاطفية قبل أن يخرج جوناثان إلى عمله .

ويسمع جوناثان من رئيسه الشرير رينفيلد أن الكونت دراكولا من ترانسلفانيا مهتم بشراء عقار فى مدينة بريمن . ويلقى رينفيلد تعليماته إلى جوناثان بالتحرك فورا ليلتقى بالكونت .

يعود هاركر إلى منزله ويخبر نينا بأنه سوف يرحل عنها لعدة شهور . ويترك زوجته فى صحبة صديقيهما وستنرا ولوسى . ويتملك الحزن من نينا وهى ترى جوناثان يبتعد عنها على ظهر جواده .

ويعبر جوناثان خلال المناظر الكثيرة لترانسلفانيا . ويتوقف عند حانة ويطلب عشاء على وجه السرعة حتى يمكنه أن يواصل طريقه إلى قصر الكونت دراكولا . ويرتعب رواد الحانة عند الاستماع إلى هذه المعلومات . ويقوم صاحب الحانة بتحذير جوناثان من الرحيل وقتئذ لأن الأرواح الشريرة تزداد قوتها بعد سقوط الظلام .

ويقرأ جوناثان في حجرته ، كتاب مصاصى الدماء ، قبل أن يستغرق في النوم . وفي الصباح التالي يركب جوناثان العربة التي ستنقله خلال باقى رحلته . ويحث السائق على الإسراع حتى يصل إلى القصر قبل غروب الشمس . ويرفض السائق أن يواصل الطريق كله إلى قصر دراكولا - ، حتى لو أعطيتنى ثروة كبيرة ! ، ويتوقف السائق حيثما تبدأ ، أرض الأشباح ، . وبينما يواصل جوناثان طريقه الذى يؤدى إلى قصر دراكولا الغريب تتوقف أمامه عربة ستأثرها سوداء ، وسائقها أيضا يرتدى ملابس سوداء بأكملها . ويختفى وجهه تحت قبعته . ويشير السائق إلى العربة بسوطه ويدخلها جوناثان . وعندما تصل العربة إلى الكوبرى المتحرك الذى يؤدى إلى بوابة القصر يتوقف السائق .

وعندما يقترب جوناثان من بوابة القصر يبرز جسم نوسفيراتو النحيل من بين الظلال . ويقود ضيفه إلى حجرة الطعام . ويأكل جوناثان بينما يقرأ نوسفيراتو إحدى الوثائق . وبينما يقطع جوناثان بعض شرائح الخبز بالسكين تدق ساعة الحائط معلنة منتصف الليل . ولفزعه يجرح إبهامه . ويصيح نوسفيراتو : دم ! دمك الغالى ! ، . ويمسك نوسفيراتو يد جوناثان ويبدأ فى امتصاص دمه . ويفزع جوناثان ويسحب يده .

وعندما يستيقظ جوناثان فى الصباح التالي يفطن إلى إنه مازال فى المقعد الذى جلس عليه الليلة السابقة . ويلحظ أن هناك علامتين صغيرتين على حنجرته .

ويصعد جوناثان إلى الدور العلوى ليكتب خطاباً إلى نينا . ويلحظ من نافذته رجلاً يمتطى جواداً فيستوقفه . ويقابل الرجل فى منتصف المسافة ويعطيه الخطاب لتوصيله .

ويواصل جوناثان قراءة ، كتاب مصاصى الدماء ، فى حجرته ..

، يشرب نوسفيراتو دم الشبان .. ويمكن للمرء أن يتعرف على علامة مصاص الدماء من أثار نابيه على حنجرة الضحية ، . وعندما تدق ساعة الحائط معلنة منتصف الليل يظهر نوسفيراتو في حجرة جوناثان .

وفي بريمن في الوقت نفسه يجلس وستنرا إلى جوار سرير نينا يكتب خطاباً بينما هي نائمة . وفي صمت تنهض نينا من السرير وتبدأ في المشي وهي نائمة . وعندما يلحظ وستنرا ذلك تكون نينا سائرة على حافة درابزين البلكونة . ويمسكها بالكاد قبل أن تسقط ويطلب من الخادمة أن تستدعي طبيباً .

ويزحف ظل نوسفيراتو على وجه جوناثان وهو نائم .

وبينما يراقب الطبيب وستنرا نينا ، تنهض من فراشها وتصيح باسم زوجها وتعبير وجهها يدل على الدوخان . ويتقهقر نوسفيراتو فجأة عن ضحيته . ويفسر الطبيب صيحة نينا بأنها ، حمى مفاجئة ، .

وفي الصباح يتجه جوناثان إلى غرفة نوسفيراتو . ويحاول جاهداً أن يفتح الباب الحديدي الثقيل . وينزع الغطاء عن تابوت ثم يجرى بعيداً في قمة فزعه عندما يكتشف أن نوسفيراتو داخل التابوت راقداً كالجثة .

وبعد قليل ، يتجسس جوناثان من نافذة غرفته ، على نوسفيراتو في فناء القصر . إن مصاص الدماء ينقل الآن عدداً من التوابيت إلى عربة واقفة . ويسرع جوناثان إلى السرير ويبدأ في تمزيق الملاءة . ويهرب من النافذة مستعيناً بحبل من أجزاء الملاءة . وينزلق نوسفيراتو داخل أحد التوابيت ، وينغلق الغطاء بعده بطريقة غامضة .

رجلان يوجهان طوفاً محملاً بتوابيت نوسفيراتو . بينما يرعى أحد الأطباء جوناثان في المستشفى . جوناثان في حالة اضطراب يحاول أن يتكلم عن التوابيت ولكن الطبيب والممرضة يقنعانه بأن يخلد إلى الراحة .

مجموعة من عمال الميناء ينقلون التوابيت إلى إحدى السفن ،
ويفتحون غطاء تابوت منها . التابوت مملوء بالرماد الذي تجرى فوقه
الفئران . وبعض أحد الفئران عاملاً فيضربه هذا بجاروف .

رينفيلد ، رئيس جوناثان ومندوب نوسفيراتو ، محجوز في زنزانه
داخل مصحة عقلية - يصرخ طلباً للدم . نينا ترتدى ثياباً سوداء تتجول
بين الكتبان الرملية وتنظر إلى البحر في تلهف . ويجرى وستنرا ولوسى
نحوها ، ومعهما الخطاب الذي كتبه جوناثان ، يعدها فيه بالعودة إليها .
تضم نينا الخطاب إلى قلبها وتجرى مبتعدة .

مازال جوناثان ضعيفاً ، بعد أن هرب من سيطرة مصاص الدماء ،
ولكنه يستعد لمغادرة المستشفى ، ويشكر ممرضته ويخرج من الحجرة
مترنحاً .

وتتحرك سفينة بسرعة عبر البحر ، بينما يوجه جوناثان حصانه إلى
أسفل تل مغطى بالأشجار .

ويسرق رينفيلد جريدة من الخادم الذى ينظف زنزانتة . وتوضح
الجريدة أن هناك وباء جديداً قد انتشر ، ، يهاجم أساساً الشبان والأقوياء .
أما علامتان الدمويتان اللتان تظهران على حنجرة كل ضحية فهذا ما
يحير الأطباء ، . يستمتع رينفيلد بهذه الأخبار ويدلك يديه معاً كما تفعل
الحشرات .

داخل السفينة وقد أصاب الطاعون كل رجالها فيما عدا القبطان
ومساعده . ويمسك المساعد بلطة ويتجه ليفحص كل حمولة العنبر .
ويبدأ فى تحطيم التوابيت وسرعان ما تنتشر الفئران فى كل العنبر .
وأخيراً يحطم غطاء التابوت الذى يرقد فيه نوسفيراتو . وينطلق مساعد
القبطان إلى خارج العنبر من شدة الفرع . وبينما يتجه مصاص الدماء
بيطء نحو المساعد يتقهقر الأخير أمامه فى خوف غافلاً عن تعليمات
القبطان ، حتى يسقط بظهره من على داريزين السطح . ويعتقد القبطان
أنه أصبح وحده الآن فيربط نفسه إلى عجلة القيادة . وهكذا أصبح مقيد
الحركة وقد أفزعه أن نوسفيراتو يتجه نحوه .

نينا فى حجرتها ، تستشعر أن جوناثان يقترب من المدينة .
رينفيلد فى زنزانته وقد ألقاه إلى أبعد مدى وصول سيده نوسفيراتو .
وعندما يدخل الخادم فى الزنزانة يحاوره رينفيلد ويهرب .
يصل نوسفيراتو إلى مدينة بريمن حاملاً تابوته ، يتبعه حشد من
الفئران .

ويلتقى جوناثان ونينا فى عناق عاطفى . ويتجسس نوسفيراتو ، وهو
يبتسم ابتسامة كئيبة ، على الزوجين قبل أن يتجه إلى بيته الجديد .

ويقوم وستنرا وعدد من الموظفين بفحص السفينة التى نقلت
نوسفيراتو . يكتشفون أن كل البحارة والقبطان قد ماتوا . ويقرأ وستنرا
سجل السفينة الذى كتبه القبطان ، وقد سجل فيه التدهور الصحى لطاقم
البحاره ووفاتهم ، واحتمال وجود أحد الهاربين تحت سطح السفينة
ووصف للفئران التى كانت تملأ العنبر . يأخذ الطبيب السجل من
وستنرا ، ويقرأه ثم يعلن أن الطاعون قد وصل إلى المدينة . ويحذر
الجميع ويطلب منهم البقاء فى منازلهم .

وينفذ سكان المدينة تعليمات الطبيب . وتبدو بريمن كأنها مهجورة .
ويبدأ البعض فى الوفاة ببطء ، بينما يعيش الباقون فى فزع قاتل .

وتقرأ نينا ، كتاب مصاصى الدماء ، بالرغم من أنها وعدت
جوناثان بأنها لن تفعل هذا . وتعرف أنه يمكن لـ ، إمرأة نقية القلب ،
أن تحطم سيطرة نوسفيراتو وتنتهى سحره .

وتقوم لجنة من الرجال بمطاردة نوسفيراتو خلال المدينة . ويقهقه
نوسفيراتو بجنون كلما راوهم .

وتنهض نينا من سريرها بينما ينام جوناثان على مقعد وثير بجوار
السريـر . وتفتح النوافذ لتتنظر من خلالها إلى بيت نوسفيراتو .
ونوسفيراتو من نافذته يتجه بنظره نحوها فى جوع . وتفتح نينا ذراعيها
تدعوه . ويتحرك نوسفيراتو من نافذته . وتتجه نينا إلى جوناثان وتهزه

ليستيقظ . وما أن يستيقظ حتى تصاب هي بحالة إغماء . ويضعها جوناثان على السرير ثم يسرع خارجاً من الحجرة . وتعود نينا إلى نافذتها ، ولكن نوسفيراتو لا يظهر في نافذته ، بل يبدو أمامها فجأة في بئر السلم . وترتعب نينا وتتقهقر بينما يتقدم نوسفيراتو نحوها . ويضطرها إلى الرقود على السرير .

وفي أثناء هذا يتواجد جوناثان في منزل الطبيب ، ويحاول إيقاظه من نومه .

ويطبق نوسفيراتو على حنجرة نينا .

ويصبح الديك معلناً بدء نهار جديد . ويقفز رينفيلد في زنزانته منزعجاً . ويصبح في صخب محذراً سيده . ويتمكن الممرضون أخيراً من تهدئته .

ويتحسس نوسفيراتو صدره متألماً وهو يحاول أن يخرج من حجرة نينا . ويحاول عبثاً أن يحمي نفسه من أشعة الشمس . ويعلن رينفيلد ، وهو مقيد داخل قميص المجانين ، حزنه لوفاة سيده .

وتستيقظ نينا عندما يصل جوناثان والطبيب . ويبدو عليها الضعف وان كانت تعبر عن السلامة والطمأنينة . وتموت نينا في حضن جوناثان .

وعند هذه اللحظة ، وكأنما حدثت معجزة ، لم يعد المرضى يموتون ، ويختفى الظل المرعب لمصاص الدماء مع بزوغ شمس النهار .

والسيناريو الذى كتبه هنريك جالين ، مثله مثل سيناريو أى فيلم آخر ، لا ينطبق بأكمله على الإنتاج النهائى .. إنه مجرد مرحلة من مراحل خلق الفيلم . ومع ذلك فإنه يترك انطباعاً بعمق أدبى متكامل : فالنص واضح ، غنى فى صوره ، مركز فى إبداعه . « إننا ننظر إلى منزل قديم من خلال ألواح الزجاج ، إنه يرتفع ستة أو سبعة طوابق ، له نوافذ مقوسة مفتوحة ، يفرز جواً كثيباً يشبه الموت ، .

ومن الأكثر أهمية بالنسبة لكاتب السيناريو أن يجد صورة (جواً كئيباً يشبه الموت) بدلا من أن يلجأ إلى وصف تفصيلي . ويقدم جالين عدة صور ... وهج شبحي لشمعة ، .. طوف ينجرف بعيدا خلال النهر الهائج .. شارع يحجبه الضباب ، ورجل يشعل مصباحا كبيرا . وعندما يذكر جالين شعاعاً واحداً من أشعة الشمس يدخل قصر نوسفيراتو من خلال شق في النافذة ، فليس الأمر مجرد شعاع من الضوء بل هو صورة ، تذكرنا بالخير الذي يشق طريقه حتى إلى داخل عالم الشر .

ولتناوب الضوء والظل معنى رمزي في هذا السيناريو . إن مسكن جوناثان ونينا ، بزهوره في المقدمة ، مضاء بوضوح . وقصر نوسفيراتو مظلم ومليء بالظلال .. فمصاص الدماء يرتبط بالليل ، ويموت عند ظهور أول شعاع لشمس النهار .

وتظهر الصور الداكنة مراراً في السيناريو . وتكون أحيانا مجرد تفاصيل دون أي ارتباط مباشر بتطور الحدث . إلا أنها حيلة قيمة لخلق جو عاطفي مجرد .. عنكبوت أبيض ضد خلفية غامقة ، ينهمك في جذب ضحيته إلى شبكة خيوطه ، .. أو عربة نوسفيراتو ذات الستائر السوداء ، وهي تمر خلال أشجار بيضاء كالأشباح ، .

« نوسفيراتو » عبارة عن سيناريو سينمائي من طراز مبكر من حيث وضوح أسلوبه في السرد . يبدو ظل نوسفيراتو في بئر السلم ، أحدياً وذا يدين مثل الخطاف المتحفز ، . ان الجمل تبدو وكأنها سطور من نص شعري أكثر منها سطور من نص عملي . « إن الهيكل العظمي الموجود على قمة ساعة الحائط يدق دقات ذات نغمة زجاجية .. الوقت الآن هو منتصف الليل ، .

كما كان « نوسفيراتو » واحداً من أوائل السيناريوهات الذي أصبح قدوة في وصف الشخصيات . لم يكتب المؤلف شيئاً كثيراً عن جوناثان ، مجرد أنه شاب . أما عن الباقي .. أنه يحب ومحبوب في الوقت نفسه ، أنه يخلص في عمله ، أنه ليس جباناً .. فهذا ما يحصل عليه القارئ من واقع أفعاله . وينطبق نفس الشيء على « زوجته الجميلة » نينا ، إذ يتعرف عليها القارئ من خلال الأحداث .

لا يوجد أى ذكر لوجهها أو عينيها أو قوامها . ان القارئ يعرف فقط أن نينا ،إمراة نقية القلب ، ، فهذه هى النقطة الوحيدة المهمة لغرض السرد . أما الباقي فهو من عمل المخرج .

إلا أن نوسفيراتو وبصفة خاصة مساعده رينفيلد ، قد حظيا ببعض التفصيل فى وصفهما . يجب أن يوحى مظهر نوسفيراتو بالخوف والاشمئزاز . إن السيناريو يصف جسمه الطويل النحيل ، المرعب ، و شكله الكتيب ، و مظهره الفريد فى نوعه ، .. وقرأ المرء أنه ، يتحرك حركة غريبة لا تنتمى لحركة الإنسان ، بيده الطويلة النحيلة التى تتأرجح بين الارتفاع إلى حاجبه ثم السقوط ثانية ، ، وأن له أذنين مدببتين ، وجمجمة سيئة الشكل ، وعينين غائرتين ، ونابيين بارزين ، وحواجب كثيفة .. وأنه يرتدى معطفا ضخما يرتفع عالياً حول قفاه .

إن وصف نوسفيراتو جزء من دراما السيناريو . فبدون الإحساس بقبحه الذى لا ينتمى إلى هذا العالم ، لن يمكننا إدراك مدى الإشمئزاز والرعب الذى مر به جوناثان أو التضحية التى أقدمت عليها نينا .

أما الوصف التفصيلي جداً فهو لرينفيلد ، الرئيس الشرير لجوناثان ، والمندوب المخلص لنوسفيراتو . ويعرف القارئ من عنوان داخلى يندرج فى النص أن ،كان المندوب رينفيلد رجلاً غريباً ، كما كانت هناك شائعات غير سارة عنه ، وأنه ، رجل عجوز يضحل ، ، وأنه ، أصلع وله حواجب بيضاء كثيفة وشريط من الشعر يعلو قفاه ، ، وأنه ، يحتفظ برأسه مائلة إلى أحد الجانبين ، فاغراً فاه ، ، وأنه عندما يبتسم ، تبرز أسنانه الرديئة ، .

إن المؤلف هنا يولى إهتماماً خاصاً برينفيلد ، لأن تفاصيل هذه الشخصية هامة لسير الأحداث . إنه جزئياً مصاص دماء متنكر . ومظهره وعاداته وتصرفاته كلها جزء من الحبكة الروائية . وبدون معرفة هذه التفاصيل لا يمكن للمرء أن يتصور المنظر الذى يفقد فيه عقله عندما يستشعر اقتراب نوسفيراتو . «رينفيلد ... يختطف جزءاً من الهواء بإحدى يديه ، بينما يمتص يده الأخرى ، ثم يبدأ فى التكشير بكآبة ويتحرك ببطء عبر الحجرة ويده اليسرى ممدودة أمامه ويتحرك رينفيلد ببطء تجاه الإثنين اللذين يرقبانه فى دهشه ، وقد وضع يده فوق رأسه ، ثم ينقض فجأة على حنجرة المشرف ، .

وكل جملة تالية في سيناريو ، نوسفيراتو ، تدفع الحدث إلى الأمام .

ويدق الهيكل العظمى فوق ساعة الحائط دقائق منتصف الليل في
نغمة زجاجية .

ويقفز جوناثان فجأة إلى أعلى ويخفي الكتاب وراءه ، ويتحرك إلى
جزء آخر من الغرفة .

ويسير جوناثان إلى باب يعطوه قوس على شكل باكية ، ويفتحه قليلاً
وينظر من خلاله ، ولكنه يقفز إلى الورااء رغم أنه .

وفي نهاية الصالة المظلمة يقف نوسفيراتو بشكله المرعب شديد
الشحوب ، وعينه تلمعان .

نجد في مثل هذا النوع من السرد أن الانتقال من جزء إلى آخر حر ويتصف
بالمرونة . ولا توجد هناك معايير ذات أسلوب ، فكل صورة جديدة عبارة عن
سطر جديد في الصفحة . إن هذا التنظيم للنص له صفة سينمائية قوية ،
تمثل ما للمونتاج السينمائي .. وصل أجزاء من أطوال الفيلم لها مواقع مختلفة
وأحداث مختلفة وحالة نفسية مختلفة .

ويصف المؤلف خلال سرده ، الفيلم الذي يراه ، في مخيلته ، على الورق .
وبالرغم من أن آلة التصوير لم تذكر أبداً ولا توجد أى تعليمات خاصة بها ، إلا أن
المرء يدرك وجودها دائماً . ويلاحظ المرء آلة التصوير عندما تتغير وجهة
نظرها .. هي الآن قريبة من الغرض ، والآن بعيدة تماماً عنه .

نرى بيت نوسفيراتو عبر الطريق . (لقطة بعيدة) .

وتواصل نينا النظر من خلال النافذة ، في انجذاب يصحبه
رعب واضح . (لقطة متوسطة) .

ويبدو ظل نوسفيراتو في بئر السلم ، أحداً وذا يدين مثل الخطاف
المتحفر . (لقطة بعيدة) .

نينا ... تتسع عيناها فزعاً عندما ترى الشيء القادم من السلام .
(لقطة قريبة) .

ظل نوسفيراتو ، ويده ممدودة ، يتحرك عبر الحائط . (لقطة بعيدة) .

تراجع نينا إلى السرير وتلقى نفسها عليه . (لقطة متوسطة) .

في الضوء الخافت لحجرة نينا ، يمكننا أن نرى بالكاد رأس نوسفيراتو قريبة من حجرة نينا . (لقطة قريبة) .

إن سرد جالين يتضمن من آن لآخر ، توضيحاً لأين يجب أن توضع آلة التصوير (زاوية اللقطة) ، ولكنه لا يستخدم أى اصطلاحات فنية .

وإثناء القراءة عن الظهور المفاجيء لنوسفيراتو أمام قبطان السفينة ، يرى ، القارىء مصاص الدماء من زاوية منخفضة جداً .. إنه ، يظهر منذراً بالشر فوق فتحة صغيرة ، . إنه يبدو من هذا الوضع أكثر إثارة للربح وإنذاراً بالشر . وعندما يقوم نوسفيراتو بـ وضع تابوت على عربة يجرها حصان ، وكان عليها تابوتان من قبل ، ، فإن القارىء يشترك مع جوناثان فى مراقبة ما يحدث ، بالنظر إلى أسفل إلى فناء القصر من نافذة مرتفعة فى مكان ما تحت سقف القصر . والزاوية المرتفعة هنا تجعل المنظر أكثر إثارة للربح ، لأنها تضم حيزاً أكبر وتعرض أكثر ما يمكن مما يدور .

وفى بعض الأجزاء ، يمكن للمرء أن يدرك حركة آلة التصوير ، مثال ذلك عندما ، يظهر نوسفيراتو فى المدخل ، ويزداد حجمه بطريقة ما حتى يملأ فراغ المدخل بأكمله ، . إن آلة التصوير تتحرك لتقترب أكثر وأكثر من مصاص الدماء . وهذه الحركة التدريجية تزيد من كثافة الحدث .

كما يقدم كاتب السيناريو من آن لآخر حدثين متوازيين أو أكثر ، ويواصل الانتقال فيما بينها باستمرار .

يجرى جوناثان أمام حائط به عدة نوافذ لأحد المساكن ... يتوقف وينادى .

يحمل نوسفيراتو تابوته الخاص .. يتوقف فى ظل إحدى الأشجار .

جوناثان ... يضم زوجته المغمى عليها إلى صدره .

يتوقف نوسفيراتو لينظر إلى مسكن جوناثان .

جوناثان ونينا يحضنان أحدهما الآخر .

يستدير نوسفيراتو وينظر إلى أعلى ، مبتسماً في خبث .

هذا الحدث في وقت واحد يمثل خاصية أساسية في السينما . إن القدرة على توجيه عدة سطور من الأحداث - بعضها يوازي البعض الآخر ، وبعضها يتقاطع ، وبعضها يدور في مكان بعيد جداً ولكنه يحدث في الوقت نفسه - تعتبر من أهم مهارات كاتب السيناريو .

لقد كونت الأفلام الصامتة علاقات خاصة بالكلمات . وإن كانت أكثر هذه العلاقات قد فقدت جدواها عندما ظهرت الأفلام الناطقة ، إلا أن نموذج الاقتصاد في الحوار السينمائي كان قد استقر في المرحلة الصامتة .

وكان « نوسفيراتو » ، وهو نموذج لسيناريو الفيلم الصامت ، يضم عدة تنويعات من العناوين : **العناوين الداخلية** subtitles ، وغالباً ما تسمى تعليق أو مجرد جمل ، **والكتابة المندرجة** inserts وهي أى كلام مكتوب يظهر في الفيلم .. مثل خطاب أو إعلان على حائط أو صفحة من كتاب ، **والعناوين البينية** intertitles وهي نص مقدمة الفيلم أو خاتمته أو أى ملحوظات يحددها المؤلف لكي تظهر على الشاشة .

وتستخدم العناوين الداخلية باقتصاد داخل السيناريو . فالمؤلف يعرف أنه يمكنه استخدامها عندما تعجز الصورة المرئية عن نقل المعلومات المطلوبة . وعلى سبيل المثال ، تظهر العناوين الداخلية في بداية السيناريو عندما يخبر رينفيلد مرءوسه جوناثان عن رحلة العمل العاجلة : « يوجد هنا خطاب هام من ترانسلفانيا . إن الكونت دراكولا يريد أن يشتري منزلاً في مدينتنا » .. أو عندما يقول سائق ترانسلفانيا لجوناثان : « لن تتقدم العربية أكثر من هذا ، ياسيدى ، حتى لو أعطيتني ثروة كبيرة .. هنا تبدأ أرض الأشباح » . ونجد ، إلى جانب تقديم المعلومات الضرورية للحبكة ، أنه يمكن للعناوين الداخلية أيضاً أن تنذر بحدث قادم ، مثلما يحدث عندما يقول رينفيلد لجوناثان : « ستنمتع برحلة مدهشة . وبما إنك شاب ، فلا أهمية إذا كلفتك الرحلة بعض العناء - أو حتى بعض الدماء » .

وسرعان ما يثار إهتمامنا وفضولنا . ماذا سيحدث ؟ ما الذى يمكن أن يكلف
جوناثان بعض الدماء ؟

وقد يكون العنوان الداخلى حاداً لكى يزيد من قوة الدراما : « العشاء بسرعة !
يجب أن أصل إلى قصر الكونت دراكولا » . عندما يقول جوناثان هذا لصاحب
الحانة يتتبع عنه كل الموجودين فى رعب . إنهم يعرفون ما يكفى عن الأشباح
وعن الكونت ، ولكنه لا يعرف . ويحدث نفس التأثير عندما يرى نوسفيراتو أن
جوناثان قد جرح إصبعه بالسكين فيصيح : « دم ! دمك الغالى ! » ، أو عندما
يضطرب رينفيلد ذعراً وهو على سرير الزنزانة ، فيجلس ويرفع ذراعية ويصيح :
« ياسيدى ! ياسيدى ! ياسيدى ! »

كما يقدم جالين مثلاً جيداً للحوار الموجز ، الخالى من الكلمات الزائدة . انه
يقتصد فى استخدام العناوين الداخلية ، لأنه يعلم أن كل عنوان داخلى ثابت
بطبيعته ، وعندما يظهر بين لقطات الفيلم فإنه يوقف الحركة .

ونجد ، على عكس حالة الحوار فى الأفلام الناطقة ، انه من النادر أن تميز
العناوين الداخلية بين كلام إحدى الشخصيات وكلام شخصية أخرى . إن العناوين
الداخلية مختصرة ومبسطة بحيث لا يوجد مكان لهذه الدقة . إن كلام نوسفيراتو
لا يختلف عن كلام جوناثان أو كلام الطبيب . « لقد وصلت متأخراً أيها الشاب .
لقد اقترينا من منتصف الليل . ولقد انسحب جميع خدمى » .

ويوجد فى هذا السيناريو أيضاً عدد من العناوين المندرجة .. مقتطفات من
خطابات جوناثان إلى نينا (« نينا حبيبتي - لا تحزنى . وبالرغم من بعدى فإننى
أحبك ») .. عنوان رئيسى فى جريدة ما (« الوباء الجديد يحير العلماء ») ..
صفحات من سجل قبطان السفينة (١٨ مايو ١٨٣٨ - مررنا بجبل طارق - ذعر
فى السفينة - ثلاث حالات وفاة حتى الآن - مساعدى فقد عقله - فئران فى
العنبر - إننى أخشى أن يكون السبب هو الوباء ») .. ومن « كتاب مصاصى
الدماء » (« كان ذلك فى عام ١٤٤٣ عندما تمت ولادة أول نوسفيراتو ») ويهمنا
بصفة خاصة ذلك العنوان المندرج من « كتاب مصاصى الدماء » الذى يقول :
« يمكن لإمرأة أن تحطم سيطرته الرهيبة .. إمرأة نقية القلب .. تمنح دمها

لنوسفيراتو ثم ... تحتفظ بمصاص الدماء إلى جانبها حتى يصيح الديك ، . هذا العنوان المندرج يضيف بعداً جديداً لشخصية نينا ، ويوضح أهمية تضحيتها .

أما العناوين البينية في هذا السيناريو فتشمل المقدمة المكتوبة ، من المذكرات اليومية لجوهان كافالينز ، المؤرخ القدير ، عن مدينته بريمن : « نوسفيراتو ! هل هو المسئول عن الوباء الذي اجتاح بريمن في عام ١٨٣٨ ، . والخاتمة المكتوبة : « لم يعد المرضى يموتون ، ويختفى الظل المرعب لمصاص الدماء مع بزوغ شمس النهار ، . ويشبه هذان البيانان الأقواس الفاصلة التي تحوى داخلها السر كله . ونجد خارج هذه الأمثلة ، أن صوت الراوى لا يظهر إلا قليلا ، لكى يشرح شيئا أو يدفع بالحدث إلى الأمام .

لقد تطور الحوار السينمائى الحديث اعتماداً على العناوين الداخلية والبينية الجافة والساذجة أحيانا والتي تخضع للأمر الواقع فى عهد السينما الصامتة ، أكثر مما اعتمد على الحوار المسرحى . ونجد بصفة عامة أن المسرحية تعتمد على الكلمة ، بينما يعتمد الفيلم السينمائى على الصورة المرئية ، وهو ما أوضحته السينما الصامتة بكل إقناع .

وكما ذكرنا من قبل ، فإن « نوسفيراتو » هو أحد السيناريوهات المعدودة من مرحلة العشرينات التى تمتلك هذا التكامل السينمائى والأدبى . وعندما ظهر الصوت ، وبالتالى الحوار ، تطورت سيناريوهات الأفلام الصامتة وتحولت إلى سيناريوهات .. أكثر تعقيداً وأنضج شكلاً .

تكوين السيناريو

، الطريق ، (١٩٥٤)
LA STRADA

إخراج : فيديريكو فيليني
سيناريو : فيديريكو فيليني و توليو بينيللي مع إنيو فلايانو

إن الأفلام الفنية الوفرة المليئة بالحيوية والغموض والبراعة التي قدمها فيديريكو فيليني (من مواليد ١٩٢٠) تزخر بتفاصيل سيرته الذاتية وذكريات طفولته وكل ما يفتنه شخصياً . يروى فيلم « إنى أتذكر » (أماركورد) أيام فيليني عندما كان صبياً في مدينة ريميني على الشاطئ الايطالي ويتأمل فيلم « إى فيتيلوني » سنوات ما بعد المراهقة وهو يتسكع في نفس المدينة . ويتذكر فيلم « روما » إنتقاله من الأقاليم إلى العاصمة . ويعرض فيلم « ٨ ١/٢ » التركيز الفكري والعاطفي في وجوده كمخرج سينمائي.. كما يعرض فيلم « المهرجون » مدى استحواذ السيرك عليه طوال حياته . أما فيلم « مذكرات مخرج » وفيلمه الأخير « مقابلة » فيسجلان إلهامه وتجاريه في شكل تسجيلي مباشر .

وبدا فيليني حياته العملية في السينما ككاتب سيناريو عام ١٩٤٤ ، عندما التقى بالمخرج روبرتو روسيليني . واشترك الاثنان في كتابة سيناريو فيلم « روما مدينة مفتوحة » ، (١٩٤٥) ، والذي أثبت أنه كان نواه السينما

الايطالية الجديدة. وخلال السنوات التالية عمل فيليني ككاتب سيناريو وكمساعداً مخرج مع روسيليني وعدد من المخرجين الآخرين قبل أن يخرج أول أفلامه. وبعد أن أخرج فيلمين لم يلقيا قبولاً واضحاً، حصل على أول نجاح له عندما قدم فيلم «إي فيتيلوني» في عام ١٩٥٣، ولكنه في عام ١٩٥٤ قدم أعظم أعماله، وهو فيلم «الطريق».

قام فيليني بكتابة سيناريو فيلم «الطريق» بالاشتراك مع توليو بينيلي وإينو فلايانو، وهما إثنان من أكثر من اشترك معه. قام فيليني بتطوير الحبكة وأضاف بينيلي إلى السيناريو ملحوظاته عن حياة الممثلين المتجولين والغجر، واتفق الإثنان على أن يكون فيلم «الطريق» عن إحساس الإنسان بالوحدة وعدم قدرة الناس الذين يعيشون معاً على الاتصال فيما بينهم. وانضم الكاتب إنيو فلايانو إلى فيليني وبينيلي بعد إتمام المسودة الأولى للسيناريو، وأصبحت مهمته حسب ما قاله شخصياً «أن أقول أشياء تنتقص من قدر «الطريق» لمدة ثلاثة شهور.. وأن أدين عدم وضوح الجو العام، وبعض التكلفة في الشخصيات، وأصررت أن تلتزم القصة، بالرغم من جمالها الفائق، بالنزول إلى أرض الواقع، وأن تندمج الرمزية في السرد». وحسب كلام فلايانو أيضاً، فإن فيليني لم يصل إلى التوازن المطلوب بين العالم الفعلي في الطريق والعالم الشاعرى لخياله، إلا عند المراحل الأخيرة من التصوير ومن المونتاج.

ويعتمد سيناريو «الطريق» على إحدى الأفكار المحببة إلى فيليني، وهي بحث الفرد عن مغزى الوجود، في إطار موضوعه الخصب، السيرك. وقامت ببطولة الفيلم جوليتا ماسينا، زوجة فيليني. ويعتبر أدائها لدور المهرجة الساذجة جلسومينا، أداء سينمائياً نموذجياً في نوعية، كما يعتبر تقديراً مؤثراً وإجلالاً لشارلي شابلن. لقد حيرت قصة الفيلم ذات المغزى الأخلاقي بعض النقاد، كما اعتبر البعض الآخر أن القصة التي تشجع بالجانب الإنساني للفرد، خيانة للواقعية الجديدة وتركيزها التفسير على المشاكل الاجتماعية.

وحقق فيلم «الطريق» نجاحاً عالمياً، وإن تم ذلك بالتدريج. عرض لأول مرة في مهرجان فينسيا عام ١٩٥٤، وقوبل الفيلم عندئذ ببعض الحذر ونال

جائزة الأسد الفضية . ولم تحصل جوليتا ما سينا على أى جائزة . ولم يصل الفيلم إلى التقدير الكامل إلا بعد عام من عرضه فى أوروبا وفى أمريكا . لقد استمر عرضه ثلاث سنوات متصلة فى نيويورك ، وتسبب فى حصول فيليني على أول جائزة أوسكار له من بين الأربعة التى فاز بها طوال حياته . ويكتب فيليني ، إننى أشعر ، بفيلم ، الطريق ، ، أننى فى سلام مع نفسى وبافتخارى كفنان . وسيظل فيلم ، الطريق ، هو نقطة التحول فى حياتى ، . لقد عبر فيليني فى هذا الفيلم عن كل ما يمكنه ، أن يبكى من أجله ، أو يضحك من أجله ، أو يعانى من أجله أو يأمل فى تحقيقه ، .

وتمكن فيليني خلال الثلاثين سنة الماضية من أن يغرس فى خيال المتفرجين جمالياته وعالمه المرئى الخاص به . لقد أصبح تعبير ، على طريقة فيليني ، صفة شائعة فى العالم تطلق فى وصف كل عمل غريب فى عدم تجانسه ويحافظ بدقة فى الوقت نفسه على توازنه بين القبيح والجميل . وإنها لحقيقة أن أفلامه خلال السنوات الأخيرة تبدو أقل إلهاماً (مثل فيلم ، جنجر وفريد ،) ، ومع هذا تبقى سمعة فيليني فى أمان لإبتكاراته التى لا تمحى فى أعماله المبكرة وخاصة فى فيلم ، الطريق ، .

وكلمة تكوين composition تعنى فى أصلها اللاتينى جمع أجزاء مع بعضها فى كل موحد . وتكوين القصيدة الشعرية أو السيمفونية أو اللوحة الفنية أو المبنى أو الفيلم يعنى هذا بالضبط . إنه يرسى الترتيب والتنظيم والتدبير المحدد للأجزاء والعناصر . إن هذا التدبير فى غالب الأمر هو ما يجعل العمل الفنى ممتعا . ويقوم التكوين بابرار التباين فى التغيير المستمر فى مجرى الحياة . ويتم من مواد فعلية ولكنها منظمة ومكتملة ، وبذا تصل إلى الإرضاء والراحة .

ولا توجد قواعد مكتوبة للوصول إلى التكوين السليم . ومن آن لآخر وفى مراحل مختلفة من التاريخ ، تظهر بعض القواعد التى يتقبلها الجميع كقاعدة ضرورية . وفى القرن الخامس قبل الميلاد حسب الإغريق ماكانوا يعتقدون انه النسبة الرقمية المثالية بين رأس الإنسان وجسمه فى النحت ، والعلاقة المثالية بين الأعمدة وباقى المعبد . وفى القرن السابع عشر ابتكر الفرنسيون قانونا للمأساة

الكلاسيكية ، يتطلب وحدة المكان والزمان والحدث . وكانت قواعد التكوين هذه تستمر لفترة ، ثم ترفضها الأجيال التالية . ومع ذلك بقيت في التقاليد الثقافية بعض النماذج الممتازة التي يحتذى بها في التنظيم والترتيب .

وهناك فهم بالفطرة في العالم كله للتكوين الفني . ولو كان على المرء أن يقارن بين معبد إغريقي وسيمفونية كلاسيكية وفيلم سينمائي ولحاف بسيط ، لوجد بعض التشابه في تصميماتها الأساسية فكل منها بناء وفق تخطيط محدد وليس عشوائيا ، ولكل منها وحدة متزنة بين التفاعل المباشر والتفاعل البارع بين الأجزاء ، وبين الأجزاء والكل ، ولكل منها أيضا مبدأ مشترك في التكرار - في تنويع وتطوير الفكرة نفسها خلال العمل جميعه .

وقد يتم التكوين بدون قصد ، كما في صناعة الخزف (حيث لا يمكن التنبؤ بنتيجة الطلاء) ، أو يتم تلقائيا ، كما يحدث أحيانا في الرسم أو الغناء . وحتى في هاتين الحالتين فهناك التوازن والتناسب والإيقاع - هناك التبادل بين الدقات القوية والخفيفة ، بين البقع الناصعة والداكنة ، بين الخطوط القوية والكثيبة ، بين الأصوات الحادة والناعمة ، بين المقاطع الموسيقية الممتدة والقصيرة .

ويشترك الفيلم السينمائي في نفس مبادئ التكوين الشائعة في كل الفنون ولكنه يتضمن أيضا بعض المبادئ الخاصة به . نجد مبدأ أن الكل كوحدة متكاملة يتكون من أجزاء ، ويزداد وضوحاً في الفيلم السينمائي ، حيث الصور المنفردة (الكادرات) تكون اللقطة ، واللقطات تكون المناظر ، والمناظر تكون المشاهد والمشاهد بدورها تكون الفيلم . إن الفيلم السينمائي من أكثر الفنون تعقيداً ، والتكوين السينمائي هو نظام فيه الحركة والكلام والموسيقى والصور المرئية والإضاءة ، تؤثر وتسيطر بل وتعتمد على بعضها البعض .

والوظيفة الرئيسية لتكوين السيناريو هي تطوير القصة والشخصيات والأحداث . وتكوين السيناريو أمر معقد في حد ذاته . انه ينظم المشاهد وترتيبها الداخلي وتبادل الاعتماد بين بعضها البعض الآخر . انه يجمع بين تطور الشخصية والأحداث ... من البداية إلى الذروة إلى حل العقدة . (وستتم مناقشة بعض هذه الجوانب من تكوين السيناريو في فصول قادمة) . ولكي نوضح تنظيم

المشاهد داخل السيناريو ، وما يربط بينها ، وما يتم التركيز عليه وما يكتفى بالتلميح عنه ، وكيف يتم تدبير المشاهد - أى التكوين - والتعبير عن الفكرة الرئيسية للفيلم ، فإننا سنستعين بسيناريو فيلم فيليني ، الطريق ، كمثال واضح لذلك .

● الملخص

جيسومينا ، فتاة بسيطة فى تفكيرها ، تسير بحذاء الشاطئء تحمل على ظهرها حزمة من البوص . وتسرع أخواتها الصغيرات نحوها ، ليستدعينها إلى المسكن . هناك رجل ومعه موتوسيكل ضخم ! . إنه زامبانو الرجل القوى . إنه يبحث عن فتاة لتحل محل روزا شقيقة جيسومينا ، والتي ماتت منذ قليل أثناء تجوالها معه . وينظر زامبانو إلى جيسومينا ببعض الشك ، ولكنه يستقر على اختيارها ، ويعطى أمها بعض النقود . وتجري جيسومينا لتودع البحر .

وتجلس جيسومينا عن قرب تلاحظ زامبانو وهو يؤدي حركاته المذهلة كرجل قوى فى حلبة سيرك متواضع فى بلدة إيطالية . ويبتهج الجمهور ويصفق . وتمر جيسومينا عليهم حاملة القبعة فى يدها .

وفى مخيم السيرك ، يعطى زامبانو لجيسومينا بعض الملابس القديمة التى كانت ترتديها أختها روزا ، ويبدأ فى تعليمها كيف تفرع طبله صغيرة وتنادى ، هنا زامبانو ! ، وفى كل مرة تفشل فيها يضربها زامبانو بالسوط .

وفى المساء يدعو زامبانو جيسومينا لتدخل العربة المغطاة الملحقة بالموتوسيكل لتنام معه . وبعد قليل تأخذ جيسومينا فى البكاء وفى الابتسام معاً ، بينما يغط زامبانو فى نومه ويصدر عنه شخير مرتفع .

وتفرع جيسومينا الطبله بينما يؤدي زامبانو حركاته المذهلة ، ثم يشتركان معاً فى تهريج يسر المتفرجين .

وفى المساء يتناول زامبانو وجيلسومينا وجبة العشاء فى إحدى الحانات . وتشعر جيلسومينا بالسعادة . ويلتفت زامبانو إلى عاهرة صدرها ضخم وشعرها أحمر ، وينجذب إليها ويصطحبها معه على الموتوسكل ، تاركاً جيلسومينا على الطريق .

وفى الصباح التالى تجلس جيلسومينا حزينة على حاجز حجرى . وتخبرها امرأة من المنطقة أن هناك رجلاً غريباً نائماً بجوار عربة فى أحد الحقول فى أطراف المدينة . وتخشى جيلسومينا أن يكون قد مات وتكاد تبكى .

يقوم زامبانو وجيلسومينا بنصيبهما من الترفيه فى حفل استقبال زفاف ريفى . وترقص جيلسومينا لمجموعة من الأطفال ، ثم يقودونها سرّاً إلى حجرة تحت السقف حيث يجلس طفل معوق وحيداً على سريره . تحاول جيلسومينا أن ترفه عنه ولكن بدون جدوى .

وفى الوقت نفسه ، يلتهم زامبانو طبقاً من الإسباجيتى وهو يتحدث إلى امرأة فى منتصف العمر . وتعرض على زامبانو أن تعطيه بعض ملابس زوجها المتوفى ويغادر زامبانو معها المكان لكى ، يجرب هذه الملابس من حيث المقاس ، .

ويعود زامبانو إلى مخزن الحبوب حيث تنتظر جيلسومينا ، ويتباهى أمامها ببذلاته الجديدة ، ولا يلاحظ ما يبدو عليها من حزن وأسى .

وبينما ينام زامبانو ، تترك جيلسومينا لوازم التهريج التى أعطاه لها ، وتجمع أشياءها وتهرب فى الصباح الباكر .

وتجلس جيلسومينا إلى جانب طريق ريفى مهجور . وتمر فرقة صغيرة من الموسيقيين . وتتبعهم جيلسومينا وكأنها سحرتها موسيقاهم وإيقاعهم .

وفى مكان مرتفع فوق المتفرجين ، يركب البهلوان الشهير بـ «الغبي» دراجة لها عجلة واحدة على حبل مشدود ومثبت فى ظهره

جناحان صغيران كالملائكة . ويثبت منصدة صغيرة ويبدأ فى تناول طبق من الإسباجيتى وهو على الحبل المشدود . ويتظاهر بالسقوط ولكنه يتعلق بالحبل ويؤدى عدداً من مرات المرجحة برشاقة . وينبهر الجمهور، وخاصة جيلسومينا .

وفى تلك الليلة بعد إنتهاء المهرجان ، تطوف جيلسومينا بالميدان بعد أن هجره الناس وفجأة يظهر أمامها زامبانو يقود موتوسيكله وعريته المغطاه ويأمرها بالركوب معه .

وتستيقظ جيلسومينا فى الصباح لتجد نفسها فى وسط مخيم حيث تم نصب خيمة السيرك ولتكتشف انها فى مدينة روما . وتلتقى بالبهلوان « الغبى » وهو يعزف أغنية حزينة باتقان على كمانه الصغير . ويتم التعاقد مع زامبانو وجيلسومينا للعمل مع هذا السيرك .

ويبدأ زامبانو بعد ذلك تأدية دوره الخاص بتقييده بالسلاسل ، فى حلبة السيرك . وعندما يصل إلى الذورة المبالغ فيها درامياً ، يخبره « الغبى » من بين صفوف المتفرجين ، بأن هناك مكالمة تليفونية تطلبه . وينفجر المتفرجون فى الضحك . وينطلق زامبانو غاضباً ليطارد « الغبى » ولكنه لا يتمكن من اللحاق به .

وفى اليوم التالى ، تبدى جيلسومينا إعجابها بـ « الغبى » وهو يتدرب على دوره . ويبدأ فى تعليمها بعض خطوات من الرقص وبعض النغمات على آلة البوق (تراميت) . ويراقب مدير السيرك ما يدور مؤيداً احتمال تقديم عرض جديد يعتمد على « الغبى » ، جيلسومينا . وعندما يعرف زامبانو ما يحدث يغضب ويعلم أن جيلسومينا لا تعمل إلا معه ، ويسخر منه « الغبى » . يشير زامبانو مرة أخرى . يلتقى « الغبى » ملء دلو من الماء فى وجه زامبانو ، الذى يطارده بمزيد من الغضب عن ذى قبل . ويحاصر زامبانو « الغبى » فى حجرة خلفية فى أحد المقاهى ، ويمسك زامبانو خنجره ويحاول أن يحطم الباب المقفول . ويحاول « الغبى » أن يهرب، من النافذة عندما يصل

رجال الشرطة . وفي مقر السيرك يخبر صاحب السيرك جيلسومينا بأن كلا الرجلين في السجن الآن ، وأنه لم يعد يرغب في استمرار أى منهما في العمل معه بعد ذلك .

ويسود مخيم السيرك هدوء شامل في هذه الليلة . ويبدأ فك أجزاء من بعض الخيام . وترتبك جيلسومينا وتبكي .

ويظهر الغبى وتتحدث جيلسومينا معه عن زامبانو وعن نفسها . ويقول أنه من المحتمل أن زامبانو يحبها ، وربما يكون من الأفضل لها أن تستقر مع زامبانو . ويرتاح بال جيلسومينا الآن . وينقل الغبى جيلسومينا في سيارته إلى مركز الشرطة لتنتظر زامبانو . وقبل أن يبتعد الغبى يمسك سلسلة صغيرة كانت تحيط برقبتة ويعطيها لجيلسومينا ، ثم يبتعد وهو يتغنى باسمها في مرج . ومن مؤخرة العربة المغطاة تلوح له جيلسومينا بيدها مودعة والدموع تملأ عينيها .

وفي الصباح التالي يتم الإفراج عن زامبانو ، ويجد جيلسومينا في انتظاره ، وينطلقا مرة أخرى على الطريق . ويتوقفان عند الشاطئ . وتنبهر جيلسومينا وتجري تجاه الماء . وتسأل زامبانو أن يشير إلى مكان مسكن عائلتها . وتقول له بافتخار ، الآن مسكنى معك ، . ويكون رد فعله بطريقته المعتادة .

وتركب راهبة صغيرة جميلة معهما في العربة المغطاة . ويتوقفون عند الدير الذى تتبعه الراهبة ، ويسأل زامبانو إن كان من الممكن أن يمضى هو وزوجته الليلة في الدير . وتوافق الأم الرئيسة على أن يبقيا في مخزن القمح . وتحضر لهما الراهبة بعض الطعام للعشاء . واعتراضاً بالجميل تقوم جيلسومينا بعزف أغنية بديعة على آلة البوق ، ويتضح أن الجميع قد تأثروا من الاستماع إليها حتى زامبانو .

وبينما يتجه الاثنان للنوم في تلك الليلة تسأل جيلسومينا زامبانو إن كان يحزنه وفاتها . وتبدأ في أن تقول له أن كل حجر صغير له هدف ، ولكنه يستغرق في النوم .

وتستيقظ جيلسومينا في منتصف الليل لتكتشف أن زامبانو يحاول أن يسرق غرفة المقدسات . ويطلب منها أن تساعد . وترفض جيلسومينا مذعورة أن تفعل ذلك فيضربها .

وفي الصباح التالي يستعد زامبانو وجيلسومينا للرحيل . وتلاحظ الراهبة الصغيرة أن جيلسومينا غير سعيدة وتعرض عليها أن تبقى في الدير ، ولكن جيلسومينا ترفض . وتفهم الراهبة الموقف وتقول : أنت تتبعين زوجك ، وأنا أتبع زوجي ، . وتبكي جيلسومينا ، وتلوح بيدها مودعة في حزن بينما تأخذ العربة المغطاة في الابتعاد .

وبينما هما ينطلقان في طريقهما ، يلمح زامبانو الغبي ، على جانب الطريق يستبدل عجلة محل أخرى مثقوبة في سيارته . ويوقف زامبانو موتورسيكله ويقترب من الغبي ، . زامبانو في قمة غضبه ، يبدأ العراك مع الغبي ، . ويحاول الغبي ، أن يدافع عن نفسه ، ولكن زامبانو يتمكن منه ، ويصدم رأس الغبي بقوة ضد حاجز الاصطدام الأمامي لسيارته ثم يبتعد عنه . ويصاب الغبي بدوار ويكتفي بأن يقول : لقد حطم ساعة يدي ، وهو يحاول أن يمشي . ويتعثّر ويسقط على الأرض . وتجري جيلسومينا تجاهه وهي تصيح : لقد أصيب الغبي ، . ويتحقق زامبانو من أنه قد قتل الغبي ، وفي ذعره يلقي جثة الغبي في مجرى مائي قريب . ثم يدفع سيارته لتقع في مجرى الماء أيضاً .

وبعد ذلك ، يؤدي زامبانو دوره الروتيني في وسط جمع صغير من الناس . وتسهر جيلسومينا عن دورها وتتجول بدون وعي تقول لنفسها مكررة : لقد أصيب الغبي ، .

نحن الآن في فصل الشتاء وقد سقط الجليد . وينطلق زامبانو وجيلسومينا علي الطريق مرة أخرى . ويتوقف بالعربة على أحد جانبي الطريق . وتنزل جيلسومينا منها وتسير بعيداً في حالة شرود . ويبدو على وجه زامبانو بعض الاهتمام . وعندما يسألها عما إذا كانت ترغب في العودة إلى والدتها . لا تجيب . بل يبدو وكأنها لا تسمعه . وتجلس

جيسومينا إلى جانب النار وترفض الطعام الذي يقدمها لها زامبانو .
وعندما يأتي المساء تجعله ينام خارج العربة على الأرض .

وفي الصباح بعد عدة أيام تبدو جيسومينا وكأنها استعادت وعيها .
ويشعر زامبانو بالارتياح . ويخبرها بأن وفاة الغبي كانت مجرد حادثة ،
وهذا يجعلها تستعيد حزنها . وتبكي جيسومينا وتكرر ، لقد أصيب
الغبي ، . ويعرض زامبانو عليها مرة أخرى أن يعيدها إلى والدتها فتتجه
إلى بقعة مشمسة وترقد فيها . وتهمس لنفسها أنها يجب أن تفعل ما قاله
الغبي وهو أن تبقى مع زامبانو . وتستغرق في النوم وعلى وجهها
ابتسامة غريبة تدل على إرتياحها . ويسرع زامبانو إلى العربة المغطاة
ويحضر بعض الأغذية ليغطيها بها . وبسرعة يجمع ممتلكاته من
المخيم ويعود إلى العربة المغطاة . ويعثر على بوق جيسومينا ويذهب
بهدهوء ليتركه إلى جانبها ومعه بعض النقود . ويدفع زامبانو الموتوسكل
والعربة المغطاة التي يجرها بهدهوء على الطريق . وعندما يصل إلى
مسافة آمنة بعيداً عن جيسومينا يبدأ في تشغيل الموتوسكل ويسرع به
مبتعداً عن جيسومينا النائمة .

ويمر استعراض خلال بلدة صغيرة . ويتهاذى زامبانو معه
متثاقلاً . يبدو عليه تقدم العمر والتعب وإنشغال البال . وفجأة يسمع
صوت امرأة تدندن نغمة جيسومينا الحزينة . إنها امرأة صغيرة تنشر
غسيلها . وتخبر زامبانو بأنها تعلمت هذه الأغنية من فتاة إلتقى بها
أبوها منذ عدة سنوات على شاطئ البحر . وأنها كانت لا تتكلم وتبدو
عليها علامات الجنون . وتقول المرأة أن هذه الفتاة قد ماتت .

وفي حلبة السيرك ، يؤدي زامبانو نفس دوره الروتيني . إلا أن
حماسه قد اختفى تماماً .

وبعد فترة من تلك الليلة ، يتواجد زامبانو في حانة محلية ، سكرانا
إلى أقصى مدى . ويضطر صاحب الحانة بمساعدة بعض الموجودين
إلى إلقائه خارج الحانة في الطريق . ويلقى زامبانو ، وهو غاضب ،

صفائح القمامة والصناديق الفارغة على باب الحانة . ويصيح في الطريق الخاوي قائلاً : « لست في حاجة لأحد ! » .

ويشق زامبانو طريقه إلى شاطئ البحر ، ويسير بمحازاته ثم يركع على الرمال ويواجه البحر . وينظر إلى السماء . وتملاً صدره تنهيدة قوية يهتز لها كل جسمه .

إن زامبانو يبكي .

عندما تم نشر سيناريو التتابع لفيلم « الطريق » باللغة الانجليزية منذ فترة قصيرة ، كان يصف كل لقطة من لقطاته الـ ٧٤٥ التي ضمها الفيلم ، ذاكراً بعد آلة التصوير وحركتها . مثال ذلك :

٥٠٧ ل . ب . (لقطة بعيدة) العربية وهي تتوقف على جانب الطريق . جيلسومينا وقد سيطر عليها إحساس قوى بالإثارة ، تتسلق حافة العربية لتغادرها ، وبمجرد أن تلمس الأرض تسرع بعيداً عن العربية إلى اليمين مسافة قصيرة في طريق الشاطئ . تتبعها آلة التصوير . ثم تتوقف جيلسومينا وتجرى عائدة إلى العربية . وتتابعها آلة التصوير إلى اليسار لتظهر مع زامبانو في ل . ب . ، ثم تتحرك آلة التصوير أفقياً (بان) إلى جيلسومينا ، تاركة زامبانو خارج الصورة (الكادر) ، بينما تندفع جيلسومينا إلى البحر . تتوقف آلة التصوير عندئذ لتصورها في ل . ب . ج . (لقطة بعيدة جداً) .

٥٠٨ ل . ق . م . جيلسومينا من جانبها الأيمن . تبقى بلا حركة وما زالت نظرتها موجهة إلى الاتساع المذهل للمياه المتلألئة .

٥٠٩ ل . م . يقترب زامبانو من الماء ، ويخلع حذاءه ويثني أطراف بنطلونه إلى أعلى .

٥١٠ ل . م . جيلسومينا وظهرها يواجه آلة التصوير ، وما زالت تنظر إلى البحر .

٥١١ ل . م . زامبانو وظهره يواجه آلة التصوير . مازال يثني أطراف بنطلونه .

جيلسومينا (خارج الصورة) : « في أي اتجاه يوجد مسكني ؟ » .

ولنقارن هذا الجزء من سيناريو التتابع بما يقابله فى السيناريو الأسمى الذى كتبه فىللىنى وىبنللى .

خارجى الشاطىء الغروب

الطرىق الذى ىتحرك فوقه الموتوسىكل ىتفرع خلال الكشبان الرملية .. إلى شاطىء البحر . البحر متسع ومتلألئ .

زامبانو وقد ترك الموتوسىكل ، ىتحرك ببطء تجاه الماء .

جىلسومىنا وقد سىطر عىلها إحساس قوى بالإثارة ، تجرى مباشرة على طرىق الشاطىء ، وتكاد لا تلمس الأرض ، تتوقف ، ثم تجرى فى إتجاه مختلف ، تتوقف مرة أخرى ، كما تفعل الكلاب عندما تحاول أن تتعرف على المكان .. تستدیر بسرعة وتجرى تجاه البحر ، وتصل إلىه قبل زامبانو . وفى تعجلها تخطو عدة خطوات داخل الماء وما زالت ترتدى حذاءها . وتطلق صىحة صغىرة مكبوتة وتقفز عائدة إلى الرمال ، وتبقى ساكنة لا تتحرك ، ونظرتها مثبتة على إمتداد الماء المتلألئ .

بینما ىصل زامبانو إلى الشاطىء ویخلع حذاءه ویثنى أطراف بنطلونه ، ىتجه ببطء إلى البحر ، ىتوقف عندما ىصل الماء إلى سمانة رجليه . ولفترة لا نسمع سوى صوت الأمواج والرىح . ثم تسأل جىلسومىنا وهى تترنح :

جىلسومىنا

فى أى اتجاه ىوجد مسكنى ؟

لقد تم التعبير عن جو محدد فى هذا المنظر ، إلى جانب تحديد المكان والحوار . وأى ذكر للنواحى التقنىة للمنظر سوف ىسئ إلىه لأنها ترك الخط الواضح المباشر للقضىة .

إن كاتبى السیناریو لا ىفكرون بلغة اللقطات .. إن المنظر ، وهو أصغر جزء فى السرد ، هو الوحدة الأساسية فى كتابة السیناریو . مثال ذلك ، ىوجد فى فىلم

« الطريق ، المنظر الافتتاحي الذي يبين جيلسومينا على شاطئ البحر .. والمنظر الذي يقتل فيه زامبانو ، الغبي ، .. والمنظر الأخير الذي يبكي فيه زامبانو . إن المنظر يحدث في وقت غير متقطع وفي مكان واحد عادة . ويتحد المنظر مع مناظر أخرى مرتبطة به في مشهد .. وهو وحدة أكبر في سيناريو الفيلم تقابل الفصل في المسرحية أو الفصل في الكتاب .

إن المناظر في السيناريو الأصلي لفيلم « الطريق » تتحد في ١٤ مشهداً . ولكل مشهد عنوان تفصيلي حدده فيليني وزميلاه في كتابة السيناريو .

١ - بحوالى عشرة آلاف ليرة يشتري الرجل القوي زامبانو فتاة متوسطة الإدراك تدعى جيلسومينا ويأخذها بعيداً عن عائلتها .

٢ - تستيقظ جيلسومينا . عمل زامبانو . زامبانو يعلم جيلسومينا . يهبط الليل . جيلسومينا تصبح امرأة زامبانو .

٣ - بداية عمل جيلسومينا . يصطحبها زامبانو لتناول العشاء في مطعم حقيقي ، ثم يتركها مصطحباً امرأة أخرى . إحساس جيلسومينا بالوحدة وهي تنتظر طوال الليل والنهار .

٤ - يسقط زامبانو . طماطم جيلسومينا . على الطريق .

٥ - « حياة الفنان » . الموسيقى التي تجعل جيلسومينا تبكي . حنين جيلسومينا إلى بيتها الأصلي . مرة أخرى على الطريق .

٦ - جيلسومينا وزامبانو يؤديان دوريهما في مزرعة ثرية . يمارس زامبانو الجنس مع امرأة كبيرة السن من أجل قبعة وبدلة زرقاء . إحساس جيلسومينا بالوحدة مساء عندما تحاول الحديث مع زامبانو دون جدوى

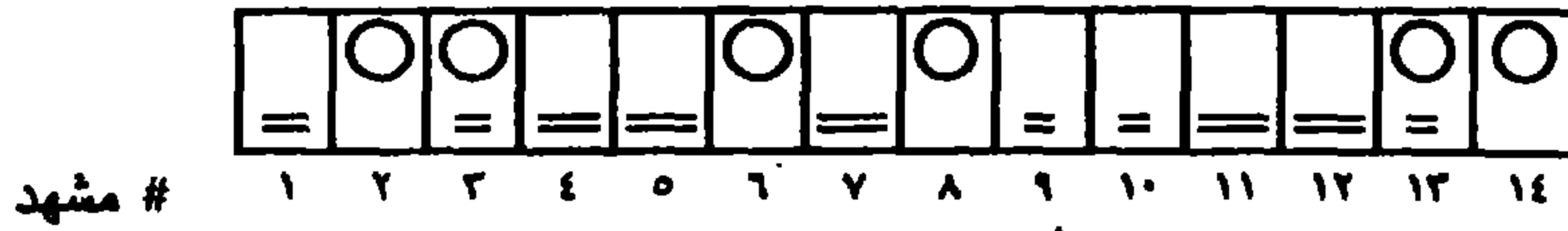
٧ - يقترب وقت الكريستماس . هروب جيلسومينا . وصولها إلى مهرجان قروي . تشاهد جيلسومينا لأول مرة البهلوان ، الغبي ، وهو يطير فوق رؤوس المتفرجين . مغامرة مع بعض البحارة السكارى تنتهي بكارثة . زامبانو يصحب جيلسومينا لتعود معه . ويستأنفان رحلتها معاً .

- ٨ - تتعاقد جيلسومينا وزامبانو مع سيرك كولومبايوني . لا يحدث وفاق بين الغبي ، وزامبانو . يعزف الغبي أغنية قديمة من أجل جيلسومينا .
- ٩ - معركة حامية بين زامبانو والغبي . زامبانو في السجن . حوار بين جيلسومينا والغبي في المساء .
- ١٠ - جيلسومينا وزامبانو في « نمرة السيف » . البحر . حزن جيلسومينا وهي تتذكر مسكنها الأصلي وتعزف الأغنية القديمة على آلة البوق .
- ١١ - الدير . حوار جيلسومينا مع راهبة صغيرة . المساء . جيلسومينا تسأل زامبانو إن كان يحبها . زامبانو يريد أن يسرق غرفة المقدسات .
- ١٢ - زامبانو يقتل الغبي . هروب زامبانو من قرية إلى أخرى مصطحباً جيلسومينا وقد تملكها الحزن .
- ١٣ - حوار بين جيلسومينا وزامبانو .
- ١٤ - بعد عدة سنوات . أغنية جيلسومينا . يكتشف زامبانو أن جيلسومينا قد ماتت . يشرب زامبانو حتى يسكر . إحساس زامبانو بالوحدة والندم .

إن عناوين المشاهد التي تضمنها السيناريو النهائي لفيلم « الطريق » عبارة عن تلخيص للحدث في كل مشهد . وعادة ما ينسج كاتبو السيناريو مثل هذه الشبكات بجملتين أو ثلاث جمل تلخص المشاهد في ملحوظاتها خلال مرحلة بناء السيناريو . ويقومون بالموازنة بين المشاهد الطويلة والمشاهد القصيرة ، والمشاهد الصاخبة المكتظة بالناس وأخرى هادئة ، والمشاهد المكثفة درامياً وأخرى مضحكة أو مهدئة .

ويبدو فيلم « الطريق » بسيطاً على السطح ، ولكنه يضم عدة طبقات من المعاني في جوهره . إنه حكاية رمزية من القرن العشرين لها مغزى .. عن شخص متوحش ، وغبي مشئوم ، وفتاة بسيطة الإدراك هي في رأي فيليني « تجمع بين قليل من الجنون وقليل من الطهارة » . إن ممثلي وبهلوانات الطريق يعيشون على هامش المجتمع ، يتواجدون على حدة ، ولا يخضعون لأحد ، يعيشون مثل الشحاذين أو الملوك . ليس لديهم بيت ، يهيمنون على وجوههم .. الطريق ، ثم توقف ، ثم الطريق مرة أخرى .

ويعبر فيليني عن نموذج التواجد في صميم تكوين سيناريو الطريق ، - في التباين بين طبيعة الطريق بنشاطه وفاعليته وبكل ما يضمه من تغيير في المناظر والمفاجآت ، وبين طبيعة الجمود في أداء زامبانو لنفس الدور (تحطيم السلسلة الحديدية) المرة تلو الأخرى . إن تكرار هذا الأداء - في مشاهد ٢ ، ٣ ، ٦ ، ٨ ، ١٣ ، ١٤ - يمنح التكوين كله إيقاعاً متميزاً ، يمكن تصوره من الشكل التالي ، حيث تمثل الدائرة أداء زامبانو ، وتمثل الخطوط المتوازية الطريق .



في المشهد ٢ يدخل زامبانو بكل ثقة في دائرة من القرويين الذين يجمع بينهم حب الاستطلاع ، لأول مرة في السيناريو . ويخبرهم عن مخاطر محاولته لتحطيم السلسلة الحديدية بإتساع عضلات صدره ، ويربط السلسلة حول نفسه ، ويركع علي الأرض ، وينفخ صدره بالهواء ، ويحطم السلسلة المصمتة . لقد تم تقديم فكرة (تيمة) قدرة زامبانو - قوته الجسدية وكأنه حيوان - والروتين الممل لأدائه . وتظهر بعد ذلك تنويعات على هذه الفكرة .

ففي أدائه التالي في المشهد ٣ ، يركع زامبانو مرة أخرى في منتصف دائرة تكونها مجموعة أخرى من القرويين ، يجهد نفسه وينفخ رئتيه ويحطم السلسلة . ولكن وجود جيلسومينا يحول دور زامبانو إلى أداء مبهج . فهي تقرر الطبله بحماس بوجهها المصبوغ بطريقة مضحكة وبقيعتها المستديرة السوداء .. إنه بداية ظهورها أمام الجمهور . حتى زامبانو ، يبدو عليه الرضا الآن ويدعوها زوجته : « ستمر عليكم زوجتي بقبعة في يدها بعد قليل ، . ويضيف نمرة مضحكة مسلية إلى دوره القديم الممل . يقوم زامبانو بدور صائد وقد أضاف أنفاً صناعية مضحكة ، وتقوم جيلسومينا بدور بطه وهي تحرك جناحين صغيرين بشكل العباءة وتصيح كالبطة . ويصيبها الصياد بطلقته ، ويقع على ظهره من قوة الطلقة ، بمرح وتعبير لطيف يسيطر على القصة كلها . ويصفق المتفرجون وهم مبتهجون .

الفكرة هنا عبارة عن تنويع أسرع من الفكرة السابق عرضها . ويستمر هذا المزاج في الأداء التالى فى الزفاف الريفى (مشهد ٦) . بالرغم من انه قد سبق هذه المرحلة أن ترك زامبانو جيلسومينا على الطريق ، عندما خرج مع العاهرة من الحانة ثم عاد إليها بعد فترة ، فإن جيلسومينا لا تحمل ذاكرة للشر . وتنسى نفسها مع موسيقى الدفوف والأجراس وتقوم لتختال مع الموسيقى إلى الورا والأمام وقد أحاط بها أطفال القرية . هذا الأداء يعبر عن نفسها ، وعن تصرفها الخاص فى الإبداع . وبينما نجد الأرهاق والتوتر فى متابعة حركات زامبانو ، نجد المرح والسهولة فى متابعة حركات جيلسومينا .

وبين هذه الوقفة ومثيلاتها التالية فى مشهد ٨ ، تشهد جيلسومينا معجزة .. هى دور الغبى ، فى مشهد ٧ . فى الليل ، وفى ضوء شعاع من أحد مصابيح الإضاءة وعالياً مرتفعاً عن الأرض ، يقوم الغبى بجناحيه الصغيرين بالتوازن على الحبل المشدود عبر الميدان . إن أدائه هنا مزيج مذهل من التمكن ومن الخطر، ومتعة اللعب بذلك الخطر .

ولا يمكن استبعاد أى شىء من عالم زامبانو ، الذى سيتم العرض التالى لنمرته فى حلبة سيرك (مشهد ٨) بعد عدد من الشهور . وهى تلى أداء الغبى لنمرته مباشرة ، الذى ينقض من قمة الخيمة إلى أسفل ليرسو برشاقة على ظهر حمار كان واقفاً فى مركز الحلبة . ثم يتقدم الغبى ، وكأن شيئاً لم يحدث ، ليواصل التهريج مع باقى البهلوانات . إن دخول زامبانو إلى الحلبة وهو يتباهى بنفسه ، وكلامه عن إنتفاخ عضلات صدره وعن السلسلة المصنوعة من الحديد الخام ووعد الصارم بأن يحطم الخطاف ، ودعوته لبعض الموجودين لكى يتأكدوا من أن هذا الخطاف حقيقى ، وذكره لمدى خطورة هذا الأداء .. كل هذا يأخذ مظهراً يثير الشفقة ويقلل من أهميته ، بالمقارنة برشاقة أداء الغبى . وتأخذ هذه التنويع فى الفكرة شكلاً مثيراً للضحك أيضاً . فبينما يقترب زامبانو ، وقد انتفخت رثاه بالهواء ، من تحطيم السلسلة ، يصيح الغبى ، الجالس بين المتفرجين ، قائلاً أن هناك مكالمة تليفونية تطلب زامبانو . وينفجر الموجودون فى الضحك . لقد أصبحت نمره زامبانو الآن مثاراً للسخرية . إن عقلية الغبى المرححة تتغلب فى التو على قدرة زامبانو العضلية .

والإعادة التالية لنمرة زامبانو - وهي الخامسة - تحدث خلال المشهد ١٣ ، بعد أن يقوم بقتل الغبي في مشهد ١٢ . مرة أخرى توجد نفس الخطوات التي يخطوها جيئة وذهاباً حول الحلبة . والحلبة هنا عبارة عن ميدان في قرية في يوم شتوي ملبد بالسحاب . وهناك نفس التحذير من زامبانو : « إن كان هناك من بين المتفرجين من هو سريع الغثيان فأننى أنصحهُ ألا ينظر إلى فقد ينغمس الخطاف في لحمى وتسقط بعض الدماء . وسيتم قرع الطلقة ثلاث مرات . لو سمحت يا آنسة جيلسومينا ، . وتقف جيلسومينا بكل طاعة وهي مرتدية قبعاتها المستديرة السوداء ومعها طبلتها ، ولكن العصاتين تتدليان من يديها . وفي شرود صامت تنظر امامها مباشرة ، وتكرر ، لقد أصيب الغبي ، . لقد أصبحت التنويع في الفكرة ماساوية الآن .

اما الاداء السادس والآخر لهذه النمرة (مشهد ١٤) فيحدث بعد عدة سنوات. لقد عرف زامبانو لتوه خبر وفاة جيلسومينا . ويدخل الحلبة ويبدأ كعادته ان يسير حولها . انه يفعل ويقول نفس الاشياء . ولكن طاقته تختفى ، ويراقبه المتفرجون بلامبالاة ، وهو بركع في وسط الحلبة . نجد في هذه التنويع الأخيرة ان الفكرة تتلف نفسها وتهلكها . ولا يظهر الطريق في كل مشهد ، كما ان الطريق لا يشكل الجزء الأكبر من أى مشهد . الا ان الطريق هو الصورة المهيمنة على الفيلم . انه دائما هناك ، حرفيا او رمزياً أو كلاهما .

نجد في أبسط مستويات الحبكة عندما يكون للطريق معناه المباشر ، زامبانو وجيلسومينا يركبان ويستمران على الطريق ، كما يفعل كل الممثلين المتجولين وبهلوانات السيرك الآخرين ، بما فيهم « الغبي » . إن الطريق هو بيتهم (ومن الطبيعي إذاً ، أن تنام جيلسومينا على جانب الطريق وقد تغطت ببطانية) .

وكل طريق يؤدي إلى مكان ما ، حرفياً ورمزياً أيضاً . والمستوى التالى فى سيناريو ، الطريق ، يربط بين الطريق والحياة نفسها .. طريق الحياة .. الطريق كنداء ، كفرصة ، كقدر . إن الطريق يؤدي بجيلسومينا والغبي إلى حتفهما ، ويؤدي بزامبانو إلى اليقظة .

ويتجنب فيليني ، فى تكوينه للسيناريو ، أى ربط ناعم بين الأحداث . انه لا يقدم سيلاً متصلاً من الحياة ، بل يقدم أجزاء مختارة منها . هي الآن جافة

أو مبالغاً فيها أو متناقضة ، ثم هي الآن رقيقة أو غامضة . والجمع بين هذا وذاك يؤدي بالمرء ليفهم أن أطول الطرق وأكثرها إثراء هو ذلك الذي يمتد بين جيلسومينا وزامبانو .

والتباين هو أحد الحيل الأولية التي يستخدمها فياليني ليكون المشاهد ، وليكون المناظر التي بداخل كل مشهد . الليل والنهار ، اختلاف الفصول ، السفر على الطريق وأداء النمرة ، الضحك والمأساة .. كل هذا يتناوب خلال السيناريو .

وبمجرد إنتهاء الظهور الأول لجيلسومينا أمام الجمهور ، في مشهد ٣ ، في نمرة «صائد البطة» ، وهو التفاهم الأول والوحيد التي تم بينها وبين زامبانو ، نشعر بالتباعد الكامل المفاجئ الذي يحدث في الحوار بينهما :

جيلسومينا : من أين أتيت ؟

زامبانو : من الجزء الخاص بي من البلد .

جيلسومينا : أين ولدت ؟

زامبانو : (ساخراً) في بيت أبي .

في منظر المزرعة (مشهد ٦) ، يتعارض صخب الزفاف في فناء المزرعة مع صمت وانعزال الحجرة العارية تحت سقف البيت حيث تحاول جيلسومينا ، هي ومجموعة الأطفال الذين اصطحبوها إلى هناك ، أن تبعث المرح في نفسى الصبى المشلول ، أورفالديو ، الشاحب اللون مثل عش الغراب الأبيض ، ، والذي هو تعبير عن الوحدة بأعمق مما تحس به جيلسومينا . وفي مشهد ٧ بعد العراك مع زامبانو ، تقع جيلسومينا في حفرة (أوطى نقطة حرفياً) ، وفي منظر آخر داخل المشهد نفسه يؤدي الغبي دوره عالياً فوق الأرض (أعلى نقطة حرفياً) . ومناظر طيبة قلب الراهبة في الدير في مشهد ١١ يتبعها مقتل الغبي في مشهد ١٢ .

إلا أن التباين الرئيسي في سيناريو الطريق ، هو ما بين الغبي وزامبانو . إنهما متضادان في جميع الاتجاهات .. خفة أحدهما وضخامة جسم الآخر ، الفنان المتمكن والقوة الوحشية ، الرقة القابلة للتهشيم والتواجد الفج ، الدهاء ضد الكآبة الأكيدة ، الأجنحة الصغيرة ضد السلاسل الحديدية ، توازن الغبي في الهواء بينما

يحطم زامبانو السلاسل في نمرته وكأنه أصبح مرتبطاً بالأرض . إن الغبي وزامبانو يمثلان عنصرين متضادين .. الهواء ضد الأرض . وعالم جيلسومينا بدورها هو البحر .

ويظهر البحر ثلاث مرات في الفيلم ، عند أكثر اللحظات كشفاً للحبكة (مشاهد ١٠, ١٤) . في بداية فيلم ، الطريق ، نرى جيلسومينا بجوار البحر .. إنها مولودة هناك وتعيش هناك في كوخ بجوار الماء . وقبل أن ترحل مع زامبانو ، تجرى إلى حافة الماء لتودع البحر . وفي هذا المشهد ، يكون للبحر معناه المباشر الملموس كبيئة محيطة .

والمرة التالية التي يظهر فيها البحر (مشهد ١٠) هي بعد أن تتيقن جيلسومينا من أن لحياتها هدف . كنت من قبل أريد أن أعود إلى هناك . أما الآن فيبدو أن بيتي في البقاء معك ، . إن البحر الذي تنطلق جيلسومينا نحوه الآن يزيد عن كونه مجرد مكان أو بيئة . إن وميضه وحركته يعبران عن ابتهاج جيلسومينا .

إن كيائها كله عبارة عن إنسجام مع البحر ، بحيث أنه عندما يظهر البحر للمرة الثالثة والأخيرة (مشهد ١٤) فإنه يعيد للقارئ (ولزامبانو أيضا) صورة جيلسومينا ، حتى بعد ذهابها بفترة . إننا نرى البحر الآن في ضوء القمر . وزامبانو على الشاطئ يرفع عينيه إلى السماء ويكي . ونجد على مستوى الواقع ، أن جيلسومينا قد إنهزمت وتخلي عنها من تعرفه ، وتركت لتموت على الطريق ، ولكننا نجد على المستوي الروحي ، إنها قد انتصرت ، فبسببها تستيقظ إنسانية زامبانو من داخله .

إن مشاهد البحر الثلاثة تساعد القارئ على فهم وإدراك أن كل مشهد من سيناريو ، الطريق ، ، كما في سائر السيناريوهات الأخرى المكتوبة جيداً ، هو جزء أساسي من التكوين الشامل للسيناريو ، وأن المشاهد ترتبط ببعضها ، لا من خلال التطور الواضح للأحداث فقط ، بل أيضا عن طريق أعمق روابط التداعي والحالات النفسية والتماثل والتضاد .

البداية والذروة والحل

، الخادم ، (١٩٦٣)

THE SERVANT

إخراج : جوزيف لوزى

سيناريو : هارولد بنتر

درس جوزيف لوزى (١٩٠٩ - ١٩٨٤) الطب فى دارتموث والأدب الإنجليزى فى هارفارد قبل أن يذهب إلى نيويورك عام ١٩٣٠ . وعمل هناك ممثلاً وقدم على المسرح عروض المنوعات الأولى فى قاعة راديو سيتى . وفى عام ١٩٣٣ سافر إلى موسكو حيث انضم إلى عدد من الدروس السينمائية التى كان يلقيها ايزنشتاين . وعندما عاد إلى أمريكا عمل فى الأفلام التسجيلية القصيرة والاذاعة وفى المسرح أيضا . ويعترف لوزى بالتأثير القوى المبكر لـ برتولد بريخت على مجرى حياته الفنية . وبعد الحرب العالمية الثانية أخرج لوزى مسرحية بريخت ، جاليليو جاليلى ، بطولة شارلز لوتون ، وكان المؤلف بريخت يعمل بنفسه كمستشار لهذا الإنتاج . واقتبس لوزى هذا العمل عندما حوله إلى فيلم سينمائى عام ١٩٧١ . لقد نجحت المسرحية إلى الحد الذى جعل شركة أفلام ر. ك . و. تمنح الفرصة للوزى لكى يخرج أول أفلامه الروائية الطويلة ، الصبى ذو الشعر الأخضر ، فى عام ١٩٤٨ . وكان هذا هو أكثر أفلامه شعبية من بين أفلامه التى أخرجها فى أمريكا والتى تعد على أصابع اليد .

وفي عام ١٩٥١ توقفت أعمال لوزى في أمريكا عندما وضع في القائمة السوداء لامتناعه عن المثل أمام لجنة النشاط المعادي لأمريكا . وسافر إلى إنجلترا حيث ظهرت أفلامه الروائية الأولى هناك تحت الإسم المستعار جوزيف والتون ، لكي يحمى هذه الأفلام في السوق الأمريكية . وتم الاعتراف به كمخرج ذي أهمية دولية .

وسجل لوزى أكبر نجاح له عن طريق أفلامه التي كتب السيناريو لها هارولد بنتر ، وهي ، الخادم ، و ، الحادث ، و ، الوسيط ، . لقد وجد لوزى من يشاركه وجهة النظر الساخرة من العالم وإحساسه الدرامي المصقول والمستقل .

وهارولد بنتر (من مواليد ١٩٣٠) من أشهر كاتبى المسرح المعاصرين في بريطانيا . بدأ حياته الفنية على المسرح مع الاكاديمية الملكية لفنون الدراما ، وظل يقوم بالتمثيل لمدة عشر سنوات حتى ظهرت مسرحيته الأولى ، الحارس ، في عام ١٩٥٩ وأوضحت قدره كمؤلف درامى على طبيعته . وهجر بنتر التمثيل وواصل كتابة عدد من أهم المسرحيات البريطانية خلال الخمس والعشرين عاما الأخيرة .

ولم يبخل بنتر بموهبته على كتابة السيناريو للسينما . فقد قام إلى جانب أعماله مع لوزى ، بكتابة السيناريو لأفلام أخرى من بينها ، آكلة القرع ، (١٩٦٤) و ، الطاغية الأخير ، (١٩٧٦) و ، امرأة الملازم الفرنسى ، (١٩٨١) . انه متمكن من الشكل السينمائى ، ويتعامل مع السيناريو على أنه عمل فنى .

ولقد تم اقتباس سيناريو ، الخادم ، من الرواية القصيرة التي تحمل نفس العنوان للكاتب رويين موم . وتم العرض الأول للفيلم في مهرجان فينسيا السينمائى ، حيث قوبل ببرود ، قبل أن يحظى بعروض أكثر نجاحاً وامتداداً في أوروبا وأمريكا . وتم ترشيحه للأوسكار البريطانى فى العام التالى عن أحسن فيلم .

وبالرغم من أن بنتر يفضل أحيانا أن يناقش كتابة السيناريو وكأنها مجرد إرتجال وتلقائية ، فإن السيناريوهات التي كتبها تتصف ببناء شديد الدقة ولها أسلوب معين . وسيناريو فيلم ، الخادم ، مثال جيد لهذه الصفات .

يعتمد تطور الحبكة ، في أغلب سيناريوهات الأفلام ، على ثلاث نقاط :
البداية ، متى وأين وكيف يبدأ الحدث .. والذروة ، أعلى نقطة في التوتر
الدرامى .. والحل ، كيف ينتهى السيناريو ، وربط كل الصراعات الدرامية
والتناقضات . وهذه النقاط ليست من إختراع بعض أصحاب النظريات . ولكن
ورثها كاتبو السيناريو من تقاليد كتابة القصة خلال عدة قرون .

والقصة التى تدور حول حدث ما - سواء يرويها مؤرخ قديم أو يرويها أحد
الأصدقاء - تتحرك دائما من بدايتها لتصعد إلى ذروة الحدث . وسرعان ما يأتى
الحل بعد هذه النقطة . وفيما يلي مثال بسيط .

« إتجة ثلاثة من الشبان إلى رجل عجوز محترم داخل عربة مترو الأنفاق ،
وأحاطوا به وطلبوا منه نقوداً . ومع ذلك رفض الرجل أن يعطيهم أى شيء » . يبدأ
الصراع . لقد نشأ من الرغبات المتضادة لشخصيات القصة .

والآن يتوقف التوتر الدرامى على كيفية حل هذا الصراع ، إعتقاداً على ما
سيحدث عند الذروة . وفى هذه القصة ، يعتمد التوتر الدرامى على من ستكون له
اليد العليا ، وتحرك الشبان ليقتربوا من الرجل أكثر وأكثر . وفجأة أخرج إثنان
منهما سكينتين ، . هذه أزمة ... مواجهة .. تغير مجرى الحدث وتغير توازن
القوى .

« وعلى غير المتوقع أخرج الرجل العجوز مسدساً ، - وهذه أزمة أخرى
ويتحرك الحدث إلى الأمام - « وأطلق النار على الشبان الثلاثة ، . هذه هى أعلى
نقطة فى تطور القصة وأكثرها حدة ، إنها الأزمة الأخيرة - الذروة . لقد تطورت
من الصراع الأصلي ومن مجموعة من الأزمات ، وكرد فعل لها .

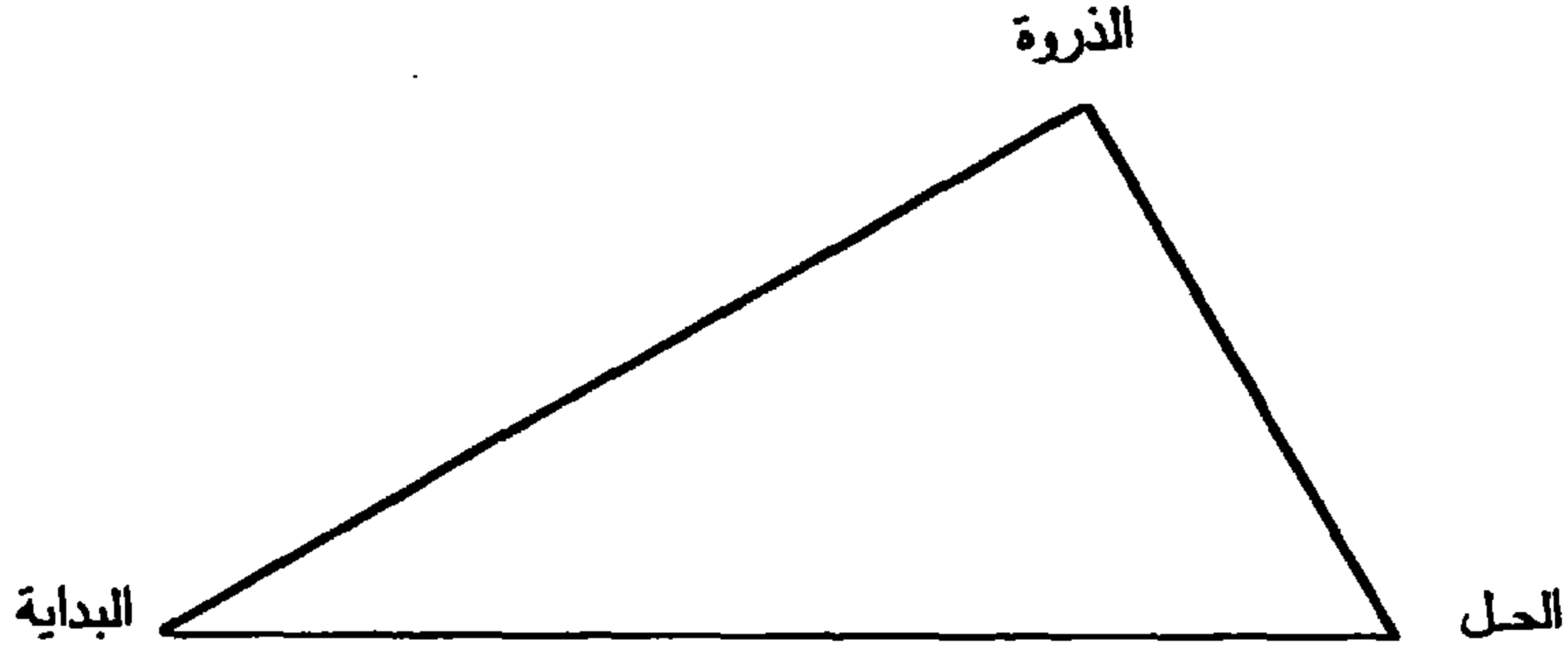
وعندما يبدأ راوى القصة أو كاتب السيناريو السرد ، فإن ذروة القصة تكون
مائلة دائما فى ذهنه . ويركز الراوى على كيفية معالجة هذا بطريقة تثير
الإهتمام ، وكيف يجعل الذروة بحيث يصعب التنبؤ بها وبحيث تكون مفاجئة . وإذا
كان الشبان قد اتجهوا إلى الرجل لمجرد أن يسألوه عن الوقت ، فلا قصة هناك .

والذروة يتبعها دائما الحل ، هبوط الحدث ، وإن كانت الحبكة فى بعض
الأحيان تتوقف فجأة عند الذروة إذا كان كل شيء قد سبق ذكره . . وبعد أن أطلق

الرجل النار على الشبان ، قفز من أحد الأبواب المفتوحة ، إلى الرصيف وسرعان ما اختفى وسط الزحام . وبقي الشبان الثلاثة راكدين على أرضية عربية المترو ، .

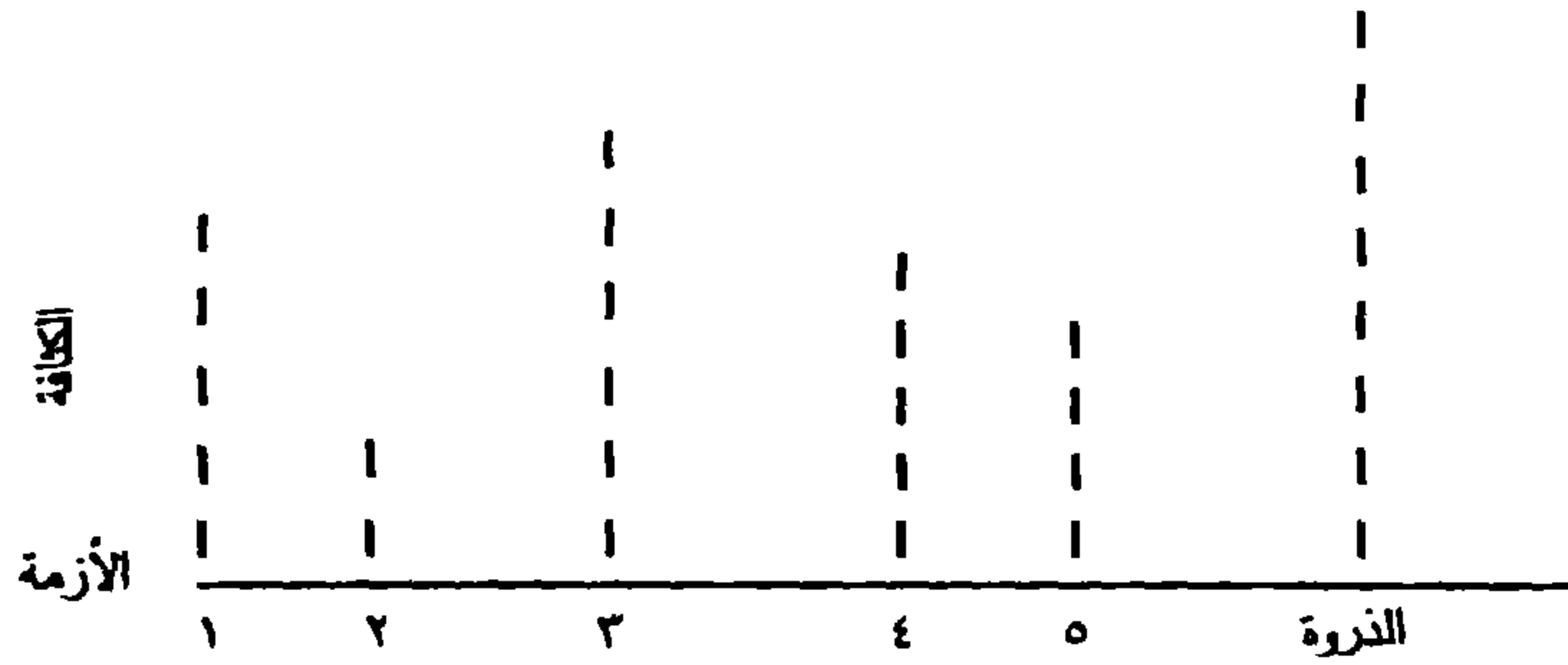
وماذا يحدث لو تغيرت نهاية هذه القصة ؟ لنفرض أن الشبان كانوا يرتدون أقنعة ، ولنفرض أن الرجل أصاب اثنين منهم ، بينما قفز الثالث من العربة ، وقفز الرجل وراءه ، وأطلق عليه النار في ظهره . وعندما سقط الشاب لحق به الرجل ونزع القناع عن وجهه . إنه ابنه شخصياً . هذه اللحظة الآن هي الذروة ، وليس إطلاق النار . إن الذروة في الصياغة الأولى للقصة تصبح في الصياغة الثانية مجرد أزمة من الأزمات . ويصبح هنا المنظر الذي يتعرف فيه الأب على ابنه هو أهم أزمة ، وهو يحل الدراما وهو ذروتها في نفس الوقت .

ومن المفيد دائماً أن ننظر إلى تطور الحبكة في رسم بسيط كنوع من المثلثات ، تمثل رءوس الزوايا فيه البداية والذروة والحل .



يصور هذا الرسم البسيط الصعود إلى الذروة والهبوط من الذروة إلى الحل . وغالباً ما يستخدم اصطلاح الحل ليس للتعبير فقط عن النهاية الأخيرة للسيناريو ، ولكن أيضاً للتعبير عن كل مرحلة الهبوط من الذروة إلى النهاية . وكلما اقتربت الذروة من نهاية الفيلم كلما كان الهبوط إلى الحل حاداً .

ويحدث أحيانا عندما يقوم كاتبو السيناريو بتطوير الحبكة أن يرسموا رسماً تخطيطياً للأزمات .



وكل تعبير عن الحبكة بالرسم البياني يساعد الكاتب على تطوير السيناريو . نرى هنا مثلاً ان إرتفاع كل خط رأسي يقابل مدى كثافة كل أزمة . ونجد في واقع الأمر أن طريقة الرسم البياني والأشكال الهندسية أمر طبيعي بالنسبة لكاتب السيناريو لأنه يدل على البناء والإنشاء أكثر مما يدل على الكتابة . فالحبكة يتم بناؤها أولاً ، وبعد ذلك فقط يأتي دور وصف البناء .

هل يقوم كل كاتب السيناريو برسم مثل هذه الأشكال دائماً ؟ بالطبع لا . ليس كلهم . وليس دائماً . فلا حاجة غالباً بالنسبة للمحترفين ذوي الخبرة منهم لرسم البناء على الورق . إنهم يدركونه بالبديهة . أما في مرحلة تعلم كيفية كتابة السيناريو ، فمن المفيد رسم الأشكال البيانية لتسهيل رؤية التكوين العام ومثلث الحبكة بالضبط . وإذا بدأ الكاتب السيناريو دون بنائه أولاً ، أي بمجرد كتابة مناظر منفصلة ، إعتقاداً منه بأنها سوف تتفق مع بعضها بطريقة ما فيما بعد ، فلن تنجح المهمة . ويصبح الحال وكأنك تشيد منزلاً دون أن يتوفر لديك الرسم الهندسي له .

ويعتبر سيناريو فيلم «الخادم» الذي كتبه هارولد بنتر مثالاً للحبكة المبنية بعناية شديدة بحيث تجتمع فيها البداية والذروة والحل بطريقة مصقولة تماماً . ومن الصعب أن تكشف كيف يعتمد كل منها على الآخر .

● الملخص

إستجابة لأحد الإعلانات يصل باريت ، وهو خادم في منتصف العمر ، إلى منزل توني ، وهو شاب أرستقراطي من أهل لندن . لقد

اشترى تونى هذا المنزل توأ وهو يحتاج إلى خادم الآن . ويبدو باريت
مناسبا ، ويستأجره تونى .

ويعتنى باريت بالمنزل ، ويتولى تجديد كل حجرة ، ويقوم بنفسه
بزخرفتها . كما يتوقع مقدماً كل رغبات تونى . ولكن هذا التصرف
المحمود يشوبه شيء من الشك ، بل ومن توقع الشر .

ويلتقى تونى بخطيبته سوزان فى مطعم فخم . ويخبرها عن
المشروع الذى يرغب فى الاشتراك فى تنفيذه ، وهو بناء ثلاث مدن
فى أحد أدغال البرازيل . وتتشكك سوزان من هذه الخطة لأنها ذكية
وحذره . ولكن لا أهمية للأمر حقيقة ، فهي تحب تونى .

وتأتى سوزان لترى المنزل الجديد . وتلتقى بالخادم باريت . وعندما
يترك باريت الحجرة يمتدحه تونى . ويقول انه لم يتمتع بمثل هذه
الراحة فى حياته من قبل . إلا أن سوزان لا ترتاح لباريت .

ويقوم تونى وسوزان بزيارة صديقى تونى المسنين ، لورد وليدى
ماونتست . ويناقش تونى معهما مشروعه فى البرازيل ، بطريقة تلقائية .
ولا يبدى أحد أى اهتمام بهذا ، إلا تونى نفسه . وتؤكد ليدى ما ونتست
أن الفلاحين فى البرازيل يطلق عليهم تعبير « بونشو » .

ويؤجر باريت ، بموافقة تونى ، امرأة للتنظيف ، هي فيرا . ويقدم
باريت فيرا بوصفها أخته . ولكنها فى الواقع حبيبة باريت .

تونى وسوزان فى مطعم فرنسى صغير فى حى سوهو . وبطريقة
ما يتجه الحوار إلى باريت . وتقول سوزان أن هذا الخادم كرهه . ويغضب
تونى ويقول أنها « تنظر إلى الموضوع كله بطريقة لا تتفق مع العقل » .

وباريت مستعد فى الوقت نفسه لكى يفعل أى شيء للتخلص من
سوزان . انه يدرك أن تونى والمنزل يمكن أن « يخضعا ، إما له (أى
لباريت) أولسوزان . ويوحى باريت لفيرا بأن تغوى سيد المنزل .
ويغادر باريت المنزل لمدة يوم بحجة زيارة والدته ، وتنجح فيرا فى

المنزل كما هو ، وإن كان أكثر ظلاماً ، وأكثر كآبة وأقل ترتيباً .
السائر مسدلة . والآن أصبح السيد والخادم عاشقين متنافسين إلى حد
العراك .

وتصل فيرا تطلب نقوداً من تونى . ويطردها باريت .

« شعة حبك القديمة » ، هكذا يخبر باريت سيده السكير عن حضور
سوزان للقائه . تونى وباريت ينتظران حضور بعض الضيوف . وتحاول
سوزان أن تتحدث مع تونى . وتقول انها ما زالت تحبه . ولكنه لا
يصغى . ويجيبها : « إنضمي إلى الحفل » .

فى الحفلة . يلتف عدد من النساء السكيرات ، من بينهن فيرا ، حول
تونى . وتلقى به إحدى النساء على السرير وتقع معه . ويقول باريت
مازحاً : « سذهب إلى البرازيل فى الصباح » . وتتجه سوزان فى حيرتها
ويأسها ، إلى باريت وتقبله . وينهض تونى من السرير ، ولكنه يسقط
ثانية ، ساحباً معه مفرش المنضدة بما عليه من أطباق وطعام وخمر .
ثم ينهض ثانية ويحطم الجرامفون الذى كان يذيع الاسطوانة التى كان
يفضلها هو وسوزان . ويصيح تونى : « إخرجهن جميعاً ! » .

ويدفع باريت بالنساء إلى خارج المنزل . ويصيح فى وجه سوزان
« وأنت أيضاً ! » . ويقود باقى النساء إلى الباب الأمامى .

وتهبط سوزان السلالم ببطء ، ثم تصعد إلى حيث يوجد باريت ،
وتصفعه على وجهه بكل قوتها .

ويستعيد باريت هدوءه ويتجه نحو الباب الأمامى ويفتحه على
مصراعيه . ويترك سوزان المنزل .

ويقف الخادم الباب ، ويصعد السلالم ببطء فى تجاه تونى .

فى بداية السيناريو يسير باريت إلى منزل تونى ليتقدم لوظيفة خادم .

خارجى . ميدان نايتسبريدج . اكتوبر . نهار . ميدان كبير . شمس الشتاء .
أشجار عارية . سيارات عديدة فى الانتظار . وفى الطرف البعيد من الميدان
يظهر باريت . ونراه من أعلى وهو يقترب ... وخطواته حادة على
الرصيف .

وبالطريقة التي يتقدم بها باريت تجاه منزل تونى (، وخطواته حادة على
الرصيف ،) ، ولأننا نراه من أعلى ، وبسبب الوصف الموجز للنشيط للمنظر كله ،
فإن هارولد بنتر يخلق بداية نشطة . وتقدم باريت تجاه منزل تونى يذكرنا بالكرة
الجيدة التصويب فى بداية مباراة البلياردو .. انها تدور عبر المنضدة وبعد ثانية
واحدة ستضرب كل الكرات الأخرى وتبعثرها .

وينفتح باب منزل تونى ويدخل باريت . لا دليل على شغل المكان .
صمت ، . وفى إحدى الحجرات ينام تونى على مقعد قديم من نوع مقاعد
الشاطئ ، تغطيه جاكته . ويفسر هذا بقوله عندما يستيقظ : لقد شربت كثيرا من
البيرة خلال الغداء ، .

وكان من الممكن أن يبدأ السيناريو بطريقه مختلفة : بأن يكون باريت
يعمل عند تونى منذ فترة . . أو يموت السيد السابق لباريت . . أو بتونى وهو
يشترى المنزل . . أو بتونى وهو يلتقى بسوزان لأول مرة . . يمكن للمرء أن يتخيل
عدداً كبيراً من البدايات لسيناريو الخادم ، ولكن الكاتب فضل البداية التي توفر
أحسن تقديم والتي ترسي الأساس لتطوير الأفكار الرئيسية فى هذه الدراما . . .
كيف يمكن للخادم أن يصبح السيد .

وعند مقارنة بداية سيناريو الخادم ، مع الحل الخاص به ، يتضح تماماً أن
الكاتب قد سيطر على الفكره بمنتهى البراعة . فى البداية ، يفتح الباب ، وهو ما
يعبر عن بداية الحدث .. فتح الباب والدخول . وفى الحل ، يغلق باريت الباب ،
لقد وصل الحدث إلى الحل ، مغلق ، . وفى البداية ، المنزل خاو .. وفى النهاية ،
أشياء متعددة لقاء هنا وهناك على الأرض . وفى البداية ، كانت خطوات الخادم
حادة على الرصيف ، .. وفى الحل ، يصعد السلالم ببطء ، ، وفى البداية ،
يوضح السيد البيان التالى :

تونى : سوف احتاج .. حسنا ، كل شىء (يضحك) . ترعى كل شىء ... انت تعرف .

باريت : نعم ، إننى أعرف ياسيدى .

أما الحل فيقدم معنى غريباً غير متوقع لهذه الكلمات . إن بارييت حقيقة يفعل كل شىء .

وبالنسبة للقارئ ، يبدأ أى سيناريو بالمنظر الأول ، أما بالنسبة للمؤلف ، فإن المنظر الأول هو مجرد الحد بين السيناريو وما قد حدث من قبل . وبما أن المؤلف يعرف ما قد حدث للشخصيات فى حياتهم فى مرحلة ما قبل السيناريو ، فإن المنظر الأول هو مجرد اللحظة التى يبدأ فيها الكشف عن القصة وعن الشخصيات . يجب على المؤلف أن يختار اللحظة التى يفتح عندها حياة الشخصيات أمام القراء .

وعندما يرى القارئ بارييت وهو يتحرك تجاه منزل تونى فى بداية سيناريو الخادم ، فإنه لا يعرف شيئاً عن دوافعه . هناك شخصان فقط يعرفان - بارييت نفسه وهارولد بنتر . إن المؤلف يعرف ماضى بارييت وحاضره ، أذواقه وعائلته ، أين ومتى ولد ، وكيف اكتسب لهفته للقوة والنفوذ . وينتر يعرف أيضاً تفاصيل كثيرة عن تونى (لقد خلقه بأكمله) ، وهو يعرف لماذا يحتاج تونى لشخص يتحكم فى حياته ويقودها . إن الماضى السابق لكل من بارييت وتونى ، وإن كانت الحبكة لا تتضمنهما ، هو الذى يحدد كل مظاهر سلوكهما الحالى .

ومن التاريخ الماضى للشخصيات - وهو ما يسمى أحياناً بالقصة الخلفية - يضيف المؤلف إلى السيناريو بعض الحقائق والتفاصيل المختارة بعناية ، لكى تقدم المعلومات الضرورية من أجل تطور الحبكة أو تطور الشخصيات . مثال ذلك ، كان بارييت يعمل خادماً للفيكونت بار ، الذى كان يعرفه والد تونى جيداً ، وقد ماتا كلاهما منذ قريب ، ، فى خلال أسبوع فيما بينهما ، . ويشرح موت الفيكونت لماذا يحتاج بارييت إلى عمل الآن . كما يركز هذا على إنتماء تونى إلى المجتمع الراقى ، وخضوع بارييت لهذا المجتمع .

كما أن بعض الحقائق والتفاصيل من الماضي ، من حياة الشخصيات قبل مرحلة السيناريو ، تجعلهم يبدوون مجسمين لهم أبعاد ثلاثة ، وبالتالي تجعلهم أكثر مصداقية . وعلى هذا فالملاحظة الصغيرة التي توضح أن المقعد ذا المساند الذي تجلس عليه سوزان كان يوماً ما هو المقعد المفضل لوالدة تونى ، تعيدنا هذه الملاحظة إلى الماضي الذي يمنح الشخصية بعض التاريخ . ومن السيناريو أيضا يعرف القارئ أن كلا من باريت وتونى قد أدى الخدمة العسكرية .

باريت : ينتابنى إحساس أحيانا اننا صديقان من زمن بعيد .

تونى : هذا أمر مضحك .

باريت : لماذا ؟

تونى : عندى نفس الإحساس (فاصل صمت) .

باريت : لقد انتابنى نفس الإحساس مرة واحدة من قبل .

تونى : متى حدث ذلك ؟

باريت : ذات مرة فى الجيش .

تونى : هذا أمر مضحك . لقد انتابنى نفس الإحساس هناك أيضا . ذات مرة .

توحى هذه المعلومة بوجود زماله قائمة بين باريت وتونى ، تبعاً للخبرة المتماثلة . كما تعبر أيضاً عن العلاقة الإستثنائية القائمة بينهما حالياً، التي تتضمن أحاسيس وتثير عواطف قلما يشعر بها أى منهما . إنها تعليق على البيئة التي أوجداها .. تواجد منعزل .. عالم بدون نساء مثل ذات مرة فى الجيش ، .

إن البداية تهيئ «جوى» الفيلم جميعه . لا يحدث هنا شئ درامى ، ولكن بعض ملحوظات المؤلف عن فراغ المنزل ، وعن شمس الشتاء وهى تهبط عبر الأرضية ، وعن الصدى الخفيف الذى يعقب الكلمات هناك .. كل هذا يخلق جواً من القلق .

وفي بداية سيناريو «الخادم» يتم تقديم الشخصيتين الرئيسيتين للجمهور وتقديم أحدهما للآخر. إن باريت يسير خلال الحجرات الخاوية ثم يتوقف ويقف عند تونى النائمة. «يرقد جسم منخفض إلى أسفل في مقعد قديم من مقاعد الشاطئ... ويقترب باريت، ثم يتوقف بقرب الجسم وينظر إليه». إن تونى نائم «منخفض إلى أسفل».. إن المؤلف يلمح إلى ضعف تونى وسهولة إنهزامه. وعندما يصف المؤلف تونى فإنه يستخدم كلمة «جسم» مرتين «يرقد جسم» و«بقرب الجسم». وكأنه يصف جثة هامة. ويفحص باريت السيد النائمة بكل انتباه؛ وهو ينظر إليه من أعلى، ويحصل القارئ على انطباع بالطاقة المتفوقة وبالتيقظ من جانب الخادم.

وهذا التباين الذي يقدمه السيناريو يستمر خلال الفيلم بفضل مخرجه، جوزيف لوزى. يظهر باريت في الفيلم خارجاً من الظلال. إنه داكن بأكمله، بملابس داكنة وشعر داكن، بينما تونى نائماً قرب باب زجاجى يطل على الحديقة، وكله ألوان فاتحة، بملابس فاتحة وشعر فاتح وله وجه كالأطفال.

وبعد قليل يناقش تونى وباريت مسئوليات الخادم: «يجلس باريت. مقعد باريت فى منتصف الحجرة. ويتحرك تونى أثناء كلامه داخل الحجرة وكأنه يلتفت حول الشخص الجالس». يعبر المؤلف هنا، بمجرد وصفه للتنفيذ، عن قوة الخادم وهدوئه وهو يجلس ثابتاً فى المنتصف، وعن ضعف السيد وارتباكته، وهو يدور حوله.

وفي البداية، يقدم بنتر شخصية أخرى - هى المنزل نفسه. إن القارئ يراه فى عدة حالات وأجواء متنوعة على مدى استمرار الدراما. خاو تماماً، مرتب، محافظ عليه جيداً، مرحباً، بدون رعاية، خرب، كئيب للغاية. والمنزل غامض المظلمة المليئة بالظلال، يجمع جسدياً بين السيد والخادم حتى يوقعهما فى حياته أخيراً. كما أن المنزل يجذب كلا الرجلين إليه. وفى لحظة معينة يذكر الخادم أنه يفتقد المنزل. ويشتاق تونى إلى المنزل ولا يقدر فى النهاية على أن ينفصل عنه ولا يريد ذلك. ولا يقدر أى من السيد أو الخادم على أن ينفصل بنفسه عن المنزل. يقول تونى أنه «محظوظ» لحصوله على هذا المنزل. كما يذكر

أيضا في عدة مرات انه سعيد الحظ لحصوله على هذا الخادم . . محظوظ لحصولي على هذا المكان في الحقيقة . به قليل من العفن الرطب ، ولكن ليس كثيرا . إجلس ، . المنزل به ، عفن ، .. إنها تفصيلة بارعة ، قد لا يلحظها أحد ولكنها هامة . إن الإتصاف بالعفن يحدد شخصية باريت ، ثم شخصية تونى في النهاية . ولكن المؤلف يستخدم هذه الصفة بالنسبة للمنزل فقط .

وملاحظة ، العفن الرطب ، إلى جانب رقم ١٣ (الذى يذكره باريت عندما يقول انه قد قام بالخدمة لدى عدة أعضاء من المجتمع الراقى خلال الأعوام الـ ١٣ الماضية) هما تلميحتان من المؤلف بوجود الشر فى المكان ، فى بداية الفيلم .

ويبدأ الصعود إلى الذورة دائما بتأسيس الصراع . وقد يبدو الصراع لأول مرة فى فيلم ، الخادم ، دائراً بين سوزان وباريت . إنهما يكرهان أحدهما الآخر منذ أول لقاء بينهما . ونجد فى واقع الأمر أن سوزان ضد باريت من قبل أن يلتقيا . وعندما يرقد تونى وسوزان على السجادة فى حجرة المعيشة ، يخبر تونى سوزان عن باريت . وتنظر هى إلى فكرة الحصول على خادم رجل كأنها نكتة .

تونى يقبل سوزان

سوزان : أعزب . (تقبله هى) .

تونى : أوه ، على فكرة ، نسيت أن أذكر لك أننى وجدت خادماً رجلاً .

سوزان : (ضاحكة) ماذا ؟

لاحظ أن فكرة الخادم الرجل والتي بدأت مع ضحكة سوزان التهامية ، تنتهى فى مرحلة الحل بدموعها وغضبها .

وعندما يقدم تونى سوزان إلى باريت ، يعرض الأخير أن يأخذ معطفها عنها . فترفض . انها لا تريد أى تعامل مع باريت . وهو بدوره يعامل سوزان بدون اهتمام وبازدراء . وعندما يناقشون الأثاث فى المنزل ، يلقي باريت عليها محاضرة قائلاً أن الطراز الكلاسيكى البسيط هو الأفضل دائماً .

تنظر سوزان إلى قطعة زخرفية ثقيلة .

سوزان : إنها كلاسيكية ؟ هذه ليست كلاسيكية ، إنها من عصر ما قبل التاريخ .

وبطبيعة الحال لا يتوقف هذا الخلاف عند هذه الملحوظة الساخرة : إن الموضوع الحقيقي للصراع بينهما هو تونى ، وهو هام جداً لكل منهما . وكلما ازداد ارتباط تونى بالخادم ، كلما دعم كراهية سوزان لباريت دون أن يدري .

تونى : إنه عون كبير ذلك الرجل . انتظرى حتى تذوقى الطعام . بأمانة ، إننى لم أحصل من قبل على هذا القدر من الراحة .

سوزان : أبداً ؟

تونى : ليس على أن أفكر فى أى شىء .

سوزان : هل يقدم لك الإفطار فى السرير ؟

تونى : طبعاً .

تبتسم سوزان إبتسامة باهتة ، ثم تقف وتتحرك داخل الحجرة .

سوزان : هل فحصت سجله الجنائى ؟

ويظهر بارييت عند الباب

عند هذه اللحظة تكون المواجهة بينهما قد تأسست .

إن سوزان وباريت يتعارضان أحدهما مع الآخر بكل معنى الكلمة . بارييت غير شريف ويضمّر ضرراً بتزلف . وسوزان صريحة وراضية بحياتها . هو يتبع دائرة الخدم ، وهى تتبع دائرة الأسياد . ولكنهما يشتركان فى هدف واحد : يريد كل منهما أن يسيطر على تونى ، وكل منهما يغير من الآخر . وكلاهما يعرفان أن تونى لا عزيمة له وأنه يدمن المشروبات الكحولية ، وأن أيا منهما أقوى من تونى . ويتقدم بارييت تدريجياً ، بينما تخسر سوزان النقطة تلو الأخرى . وعندما يزخرف بارييت المنزل يعتقد تونى أنه ممتاز ، بينما يحاول الخادم أن يلقي محاضرة على سوزان . وباريت يعرف كيف يطبخ ، بينما يبدو أن سوزان لا تعرف . وفى إحدى اللحظات يقول تونى : « النساء لا يصلحن لشيء » . إنهن

لا يعرفن الطبخ ، . وينتشي تونى أثناء تناول العشاء عندما يلحظ القفاز الأبيض الطويل الذى يرتديه باريت ، بينما لم يسبق أن لفت نظره أى شىء مما ترتديه سوزان .

وينتقل باريت من المنافسة المستترة إلى المنافسة الفعالة . إنه يخلى الحجرة من الزهور التى اشترتها سوزان . ويدخل الحجرة ، وكأنه بالصدفة ، عندما يكون تونى وسوزان متعانقين . وهو يحضر فيرا إلى المنزل ، لا من أجل نفسه إلى حد ما ، بل من أجل إبعاد تونى عن سوزان ، ولكى يسقط تونى إلى أسفل ما يمكن ، وبذا تبدأ عملية الإنهيار الأخلاقى إلى حيث لا يمكن العودة .

وتصبح المواجهة بين باريت وسوزان -- الأزمة -- أكثر جدية عندما تمر هى على المنزل (عندما تدرك برود مشاعر تونى ، دون أن تعرف شيئاً عن فيرا) ومعها الزهور والوسائد الصغيرة لتؤكد وضعها ووجودها فى حياة تونى . وتؤنى خارج المنزل . وتكشف سوزان عن كراهيتها للخادم على المفتوح وبكل حقد . إنها تقل من قدره عن عمد عن طريق نغمة الأوامر التى تلقىها . وعندما تتظاهر بأنها تسأله عن رأيه فى الزهور والوسائد التى إشترتها ، فإنها تحيل السؤال إلى إهانة .

باريت : أرجو عفوك ؟

سوزان : ما رأيك فى الوسائد ؟

باريت : من الصعب أن أقول رأى فيها ، يا آنسة .

سوزان : هل أذكر لك الحقيقة يا باريت ؟

باريت : نعم يا آنسة .

سوزان : الحقيقة هى أننى لا يهمنى رأيك .

ثم تتماذى عندما تسأله بغلظة إن كان يستعمل أى مزيل لرائحة العرق . وأخيراً توجه إليه السؤال الذى أرادت أن تسأله منذ البداية .

سوزان : ماذا تريد من هذا المنزل ؟

باريت : أريد ؟

سوزان : نعم ، تريد .

باريت : أنا الخادم يا آنسة .

سوزان : إحضر لى الغذاء .

ويحدث التغيير في تطور الحدث عندما يعود تونى وسوزان فجأة إلى المنزل ليجدا باريت وفيرا في حجرة النوم الرئيسية . وإن كان تونى يطرد باريت من المنزل ، إلا أن الخادم مازالت له اليد العليا . فهو وتونى مرتبطان بنفس المرأة ، إنهما ، في نفس المركب ، . وسوزان شاهدة في هذا المنظر .

ومن خلال هذا الكشف البذىء لعدم إخلاص تونى ، فإنه يفقد إحترامه لنفسه ، واحترام خطيبته له وثقتها فيه ، ومن الممكن أن يفقد سوزان إلى الأبد . وينتصر باريت ، وقد وصل صراعه مع سوزان إلى حله الأخير الآن . قد يتم طرد باريت من منزل تونى ، ولكن سوزان يبدو عليها الغباء . إنها لم تنجح في السيطرة على تونى أو على المنزل . وإن كان هذا المنظر يحل الصراع بين باريت وسوزان ، إلا أن هذه ليست الذروة ، إنها مجرد أزمة وعند هذه اللحظة ، لحظة إنتصار باريت على سوزان ، تصبح نتيجة الدراما ومستقبل الورطة التي تمر بها الشخصيات غير واضحة . وبناء على هذا ، فإنها مواجهة تغير مجرى الحدث ولكنها لا تحله .

وبينما يبدو لأول وهلة أن الصراع الرئيسى فى سيناريو ، الخادم ، يدور بين باريت وسوزان ، إلا أنه ليس كذلك . إن الصراع الرئيسى يدور بين باريت وتونى .

وبعد طرد باريت من المنزل ، يلتقى بتونى مصادفة فى إحدى الحانات ويرجوه باريت أن يمنحه ، فرصة أخرى ، . وتبدأ علاقتهما فى التحرك فى مسار جديد . وتصبح هذه الخطوة فى الواقع خطوة أخرى فى طريق الأنهيـار الأخلاقى للسيد ، بمساعدة الخادم . إن المؤلف فى البداية يندز بهذا التطور عندما يخطو تونى تجاه النافذة وينظر إلى الحدائق فى الميدان وهو يتحدث إلى باريت . ويبدو إنعكاس صورة باريت على زجاج النافذة . إن باريت يقف حرفيا حائلا بين تونى والعالم ويحرف ، صورة العالم ، عند تونى .

وعندما يعود باريت لى يعمل عند تونى ، يتغير كل شىء فى المنزل . إنه بلا هواء ، مظلم ، ومقبض . وتكاد تكون كل الستائر الثقيلة والخفيفة مسدولة دائما . لم تعد هناك زهور . وتبدو آثار باريت فى كل مكان . صور للاعبى كرة

قدم ملصوقة على المرايا . نتائج حائط عليها صور ماجنة ورسوم زيتية لنساء عاريات ، .

إن السيد الآن تحت السيطرة الكاملة للخادم . وقلما يحدث انفعال يذكرنا بوضع تونى السابق وخطرسته : أنت خادم ، و من المفروض أنك الخادم اللعين ، و نذكرنا بغضبه : يا ابن الحرام يا قذر ، و الآن دع منزلى كما هو ، ومع هذا فسرعان ما يتحول هذا الهياج إلى اعتذارات وتوسلات . لقد توصل الخادم إلى القوة والنفوذ . وتتناوب مناظر الفضائح الوقحة .. إنقل زريبة خنازيرك إلى مكان آخر ، و أيها البغيض ، مع مناظر الرضا والوثام عندما يتناولان الطعام معاً .. فوق الوصف ، و إنها ممتازة .

ويجبر باريت سيده على أن يخدمه . إنه يهين سيده السابق . ويتصرف معه وكأنه زوجة خبيثة تثير المشاكل : لماذا لا تبحث لنفسك عن وظيفة بدلاً من تلطعك هنا طول النهار ؟ ، ويتأكد باريت من سيطرته على تونى من خلال المخدرات والمشروبات الكحولية . ويراعى دائماً ألا يكون كأس تونى خاوياً . ويحصل على المخدرات من أجله : بضاعة خاصة من رجل صغير فى شارع جرمين ، . وعندما يلعبان الاستغماية يتلاعب باريت بالألفاظ لكي يعذب تونى ويجعله يشعر بالذنب . ويصبح باريت : أنت مختبئ ، ولكننى سأقبض عليك . لديك سر أثيم .. وأنا قادم لأمسك بك ، . ويصبح تونى وباريت الآن عشيقان . ويلمح المؤلف لهذا بطريقة لا تحتل أى إلتباس . ومع ذلك فالممارسة الجنسية مع المماثل أو مع الجنس الآخر ليست محور هذه الدراما بأى حال . إنما العلاقة الشاذة تعبير آخر ببساطة عن سيطرة باريت على تونى . واصبح التهديد الآن بظهور سيدة للمنزل أمراً مستبعداً .

وإدراك هذا الصراع المعقد فى سيناريو ، الخادم ، ليس أمراً سهلاً . هناك منظر معين فى السيناريو يصلح كمجاز لهذا الصراع . ويتخذ هذا المنظر مكانه عند السلم الرئيسى للمنزل . يلعب تونى وباريت لعبة تعتمد على الكرة ، وقواعد هذه اللعبة من إختراعهما . وباريت عند أسفل السلالم ، وتونى عند قمته .

باريت : ماذا عنى ؟ أنا فى الوضع الأضعف . إننى ألعب إلى أعلى .. لا داعى هناك لكى تستغل وجودك فى الوضع الأفضل ..
تونى : يا عزيزى .. يا عزيزى باريت ، أنت تضيق قليلا باللعبة لأنك تخسر المباراة .

ويبدأ باريت بإلقاء الكرة تجاه تونى . ويلقى تونى الكرة بعنف يماثل العنف الذى ألقى به الخادم الكرة عليه ، فيصيب باريت فى أنفه . ويصرخ باريت ويمسك أنفه بيده . ويجرى تونى تجاهه مرعوباً .

تونى : إصغ إلى الآن .. إننى ممنون لك بصدق .. لا تكن أحمقا . أنت تعرف اننى كذلك . اننى لا أعرف ماذا سأفعل بدونك .

باريت : حسنا ، إذهب إذا وصب لى كأساً من البراندى .. لا تكتفى بمجرد الوقوف هنا ! إذهب وافعل ذلك .

ويسرع تونى إلى حجرة الجلوس ويصب كأساً كبيرة من البراندى لباريت . ويراقب باريت من الصالة .

إن السيد ضعيف الإرادة ، سكير ، بلا شخصية ، ولا يتحمل أى مسئولية ، ولا يمكنه أن يواجه الموقف مباشرة . ولا يتحمل فى الوقت نفسه أن يصبح وحيداً . انه يحتاج لشخص ما ليعتنى بأموره مهما كان الثمن ، ولو على حساب كرامته .
والخادم يحتقر تونى ويحسده لأن تونى هو السيد وهو الخادم . إنه يريد الانتقام ولكن ليس لسبب إثراء مادى ولا لتطبيق عدالة اجتماعية . إنها ثورة ميتافيزيقية (ما وراء الطبيعة) ، يقوم بها شخص ليس فى « الوضع الأفضل » ، وليس « فوق قمة السلال » ، ضد شخص هناك . إن رغبته هى رغبة الواطى لكى يكون على نفس مستوى العالى . ومن المستحيل أن يرفع باريت نفسه إلى أعلى ، والحل البديل الوحيد هو أن يجذب تونى إلى أسفل .

ويقوم باريت بعزل تونى عن العالم وعن أى احتمال للفكاك من هذا الوضع . إن تونى لا يغادر المنزل على الإطلاق . إنه يذكر مرة واحدة فقط الخروج للتريض سيراً على الأقدام وكأنه يحلم . ويزداد إنحدار تونى إلى أسفل أكثر وأكثر ،

ويهبط معه باريت . ويطمئن باريت على سيطرته على تونى ، ويفسده ، وينحدر معه ، ويصبح هو نفسه سكيراً خلال هذه الإجراءات . ويعلن باريت : أنا جنتلمان لجنتلمان وانت لست بجنتلمان بغيض . . وكونه : جنتلمان لجنتلمان ، ليس مجرد مهنة له ، بل هو أيضاً وضع اجتماعى . وإذا كان سيده لم يعد : جنتلمان ، ، فهذا يعنى أنه (أى الخادم) يصبح لا شىء .

وفى سيناريو : الخادم ، تحدث الذروة خلال منظر العريضة والمجون . لقد دعا باريت عدداً من النساء إلى المنزل . وتطرب سوزان عليهم فجأة . انها لم تشاهد تونى منذ تلك الفضيحة التى ضمت باريت وفيرا . وتسال تونى : : إننى احبك .. ألا تميل إلى على الإطلاق ؟ ما هو الخطأ عندى ، . ويقودها تونى إلى باقى الضيوف بما فيهم باريت والنساء الأربع وفيرا . ويطلب تونى من باريت أن يعطيه مشروباً . وينفذ باريت . ثم يسأل باريت سوزان : : هل تريدين مشروباً يا حبيبتي ؟ ، .

فتاة تسحب تونى بعيداً برفق ...

وتسحبه امرأة ترتدى قبعة سوداء ضخمة وتطرحه على السرير وتقبله .

باريت : (لسوزان) هل تعرفين إلى أين سنتجه فى الصباح ؟

فترة صمت .

إننا ذاهبان إلى البرازيل فى الصباح . (ثم يكشر) ألسنا يا تونى ؟ (لسوزان) خذى سيجارة .

يرقد تونى على السرير وهو يحدق فى سوزان . وتتحرك سوزان إلى باريت وتقبله . ويضحك باريت ويمسك بها . وتنظر هى إلى تونى .

وليس المهم هنا ما إذا كانت سوزان تقبل باريت لكى تجعل تونى يشعر بالغيرة ، أو لكى تقترب منه بالهبوط إلى مستواه . إنما ما يهم هو أن قبلة سوزان تؤكد أن الخادم والسيد أصبحا بديلين .

وبينما تقوم سوزان بتقبيل باريت ، فإنها تتابع تونى بنظراتها ، ويقوم تونى من السرير فاتحاً فمه ، . وما هذه الحركة إلا مجرد صحوة لحظية لشرفه (ويتجه

إلى سوزان ليحميها ، إنها تمثل الماضي ، ذلك الوقت عندما كان متمسكا ببعض الكرامة) . ولكن سرعان ما يموت هذا الدافع بنفس السرعة التي بدأ بها . إنه يرتعش ويتعثّر ويسقط وينهار ، ويسحب غطاء المنضدة معه ، بما عليه من كؤوس وزجاجات ، .

لقد إنتهى تونى . إن الصراع الرئيسى فى السيناريو - الصراع بين تونى وباريت - قد وصل إلى الانتصار الكامل لباريت . وهذه النقطة هى ذروة سيناريو الخادم ، ، إنها أقوى أزمة تصل بالدراما إلى نهايتها .

وكل ما يحدث بعد الذروة هو الحل . يصيح تونى : « إخرجهن جميعاً ، . ويصطحب باريت النساء الثملات إلى الباب ويقول لهن : « تعالوا مساء الغد .. وليحضر جون معكن ، . ويطارد باريت سوزان ليخرجها . فتضربه « بكل قوتها .. على وجهه ، وتغادر المكان . لقد انتهت الدراما . ويبقى باريت وتونى والمنزل وحدهما .

إن مفهوم مثلث الحبكة ، الصعود إلى الذروة والهبوط إلى الحل ، يمكن أن ينظم مشاهد منفردة مثلما يمكنه أن ينظم السيناريو جميعه . ولنتذكر ، المنظر عبارة عن مجموعة من اللقطات ترتبط ببعضها البعض بواسطة المكان غالبا ، والمشهد هو مجموعة من المناظر ترتبط ببعضها البعض بواسطة حدث أو فكرة ما . واكبر وحدة داخل الفيلم ، أى المشهد ، عبارة عن جزء جوهري مستقل بذاته فى سرد الفيلم .

ويضم سيناريو فيلم « الخادم ، ١٣٧ منظرأ فى ٣٣ مشهد . وبعض المشاهد قصيرة تضم منظرين أو ثلاثة . والبعض الآخر يزيد طوله عن هذا كثيرا ، كما يزداد تطوره الدرامى .

وفى أحد المشاهد يدور الحدث أساساً داخل أحد المطاعم فى حى سوهو ، وتتطور فكرة الغيرة والشك خلال الحوار الذى يدور بين أربعة أزواج على إنفراد لا يعرف كل اثنين منهما أى زوج آخر . وتتدرج داخل مشهد المطعم مناظر قصيرة لزوج خامس ، هو باريت وفيرا ، عدة مرات . باريت ياتقى بفيرا فى المحطة ، ثم وهما فى السيارة . ولا ينطق باريت وفيرا هنا بكلمة واحدة ، ولكن ظهورهما المتقطع يضيف إلى المشهد ثراءً درامياً : فكلما اقترب باريت وفيرا من المنزل ، كلما تكثف الصراع بين تونى وسوزان فى المطعم . إن هارولد ينتر يقاطع مناظر المطعم بمناظر أخرى لباريت وفيرا ، بشكل عدوانى مثلما كان الخادم نفسه يقاطع كل لقاء بين تونى وخطيبته .

وبهذا المشهد ثمانية مناظر . رعليك أن تلاحظ خلال الوصف التالى للمناظر داخل المشهد ، أن باريت وفيرا يظهران فى منظر ثم فى المنظر بعد الذى يليه وهكذا :

منظر ١ باريت يقف على رصيف المحطة فى انتظار فيرا .

منظر ٢ تونى وسوزان يلتقيان فى مطعم فرنسى فى حى سوهو ، وتجلس إلى إحدى الموائد فتاة ورجل يتحدثان فى مرج حول شخص ما عبارة عن ، ذكاء مدهش ، . الفتاة ، تموت شوقاً ، لكى تراه مرة أخرى . ويجيب الرجل . لن تراه لفترة ما ، إنه فى السجن ، . يوصى رئيس الجرسونات تونى وسوزان بأن يجربا البط المشوى . سوزان تقدم هدية لتونى .

وحتى الآن كل شىء هادىء تماماً يسوده الحب بينهما . إلا أن ذكر شخص ثالث فى الحوار الذى يدور بين الفتاة والرجل يتم بطريقة غير مباشرة . وهناك دائماً شخص ، ثالث ، بين سوزان وتونى ، موجود بجسمه أو بروحه . إنهما ليسا

وحدهما أبدأ . إن ذكر السجن في الحوار الذي يدور بين الرجل والفتاة إلى جانب وضاعة هذا الحوار ، يثير احساساً بشئ غير مشرف وبذئء ، بشئ يرتبط بباريت .

منظر ٣ فيرا وباريت . انها تدى على الرصيف تجاهه .

منظر ٤ تونى وسوزان يتناولان الطعام . ويدخل المطعم زوج آخر ، هما مطران ومساعدته .

منظر ٥ فيرا وباريت يسيران على الرصيف دون أى حديث بينهما .

منظر ٦ تونى وسوزان يأكلان فى صمت . ويجوارهما زوج آخر يتكون من امرأة فى منتصف العمر ومرافقتها الشابة تتناقشان بحرارة .

المرأة الأكبر سناً : ماذا قالت لك ؟

المرأة الأصغر : لا شئ .

المرأة الأكبر : نعم قالت . لقد قالت لك شيئاً .

المرأة الأصغر : لم تفعل . لم تفعل حقيقة .

المرأة الأكبر : لقد قالت . لقد رأيت فمها وهو يتحرك . لقد همست لك بشئ ، ألم تفعل ذلك ؟ ما هو هذا الشئ ؟ ما الذى همست به لك ؟

المرأة الأصغر : إنها لم تهمس شيئاً لى . إنها لم تهمس شيئاً .

يوجد هنا أيضاً شخص ثالث يقلق العلاقة بين هاتين الحبيبتين . إن نغمة النقاش بينهما تخلق جواً من الشك والغموض والغيرة . وبالرغم من أن سوزان وتونى يناقشان شيئاً فى هذه اللحظة بمنتهى الهدوء ، إلا أن هذا يذكر بما بينهما من عدم اتفاق .

منظر ٧ داخل أحد التاكسيات ، فيرا وباريت جالسان دون أن يتلامسا . فيرا تنظر خارج نافذة التاكسى .

منظر ٨ تونى وسوزان يتناولان القهوة . يتحدث المطران مع مساعدته منتقداً تصرفات شخص ثالث . ولا يوافق المساعد على ذلك .

ويواصل حوارهما نفس فكرة النزاع والشك الذى بدأتها المرأتان من قبل .
وهنا تلتقط سوزان الفكرة نفسها : « إننى لا أرتاح إليه » . تقول ذلك دون أن تذكر
اسم باريت . ويقول تونى : « إنك لا تعرفينه » . (إن خط المثلث يتحرك إلى أعلى
تجاه أعلى نقطة درامية فى المشهد) . « إننى لا أثق فيه » . « لماذا ؟ » (ويزداد
تحرك الخط إلى أعلى) . « أنت تنظرين إلى الموضوع كله بطريقة لا تتفق مع
العقل » . وينتقل المطران ، بهذه الفكرة عن عدم الثقة إلى منسوب جديد .

المطران : وإلى أين تريد أن تتسأل الآن يابنى .. ها ؟

المساعد : لا مكان يا صاحب الفخامة ، لا مكان .. لا مكان على الإطلاق .

المطران : هل هذه هى الحقيقة ؟

وتستمر الفكرة وتنقلها سوزان أبعد من ذى قبل . وتسأل سوزان « لماذا
لا تخبره بأن يتركك » . ويجيب تونى بسخط « لابد أنك مجنونة » . وهذه
الإهانة ، وهى سلوك غير مألوف من تونى ، وهذا الانفجار ، هما أعلى نقطة فى
هذا المشهد .

ولكن الشجار لا يستمر . إن سوزان لا تريد مواجهة تونى ، وهذه المناقشة
لا تحل صراعها مع باريت وبالتالي صراعها مع تونى . ويتبع ذلك أن هذا
الفصل لا يمكن أن يكون الذروة ، وإن كان شبيها بها .

وتحدث الآن تهدئه للحدث وهو يتحرك إلى أسفل تجاه الحل . يتناقش الرجل
والفتاة (من منظر ٢) حول هدية أعطاهما لها (ربما كانت بعض الجوارب)
« إنها رائعة .. رائعة بمعنى الكلمة .. ممتازة » ، ولكننى ببساطة لا أستطيع أن
أرتديها ، .

وتقر سوزان « إننى متأسفة » . ويقول تونى « حسنا ، لا داعى » . ويلمس
يدها ، وهو متجهم وغير واثق بما يفعل ، .

ولا داعى لأن يكون أى مشهد على هذا القدر من التنظيم ويملك بناء يشابه
بناء السيناريو بأكمله . ولكن بعض المشاهد كذلك ، كما تحتوى أيضا على مثلث
متميز للحبكة ، له بداية وذروة وحل ، محددين بعناية .

تطور الشخصية

، الأب الروحي ، (١٩٧٢)
THE GODFATHER

إخراج : فرانسيس فورد كوبولا
سيناريو : ماريو بوزو وفرانسيس كوبولا

يعتبر فرانسيس فورد كوبولا (من مواليد ١٩٣٩) واحداً من موجه المخرجين الذين انطلقوا من مدارس السينما التي لها اعتبارها خلال السبعينات في أمريكا . فقد درس في جامعة كاليفورنيا لوس انجيلوس ، ثم عمل بعد ذلك مخرجاً تحت إشراف المخرج والمنتج روجر كورمان ، كما عمل كاتباً للسيناريو لعدة مشروعات ناجحة . وفاز عن السيناريو الذي كتبه لفيلم ، باتون ، على جائزة الأوسكار في عام ١٩٧٠ .

وكان كوبولا يبلغ من العمر إحدى وثلاثين سنة عندما أسندت إليه ستديوهات بارامونت مهمة إخراج فيلم ، الأب الروحي ، ، بعد أن رفض إخراجها عدد من المخرجين المعروفين . وكان الاستديو يريد إنتاجاً بميزانية منخفضة ، يتم تنفيذه بسرعة ، ليدير ربحاً اعتماداً على رواية ماريو بوزو التي لاقت رواجاً عاماً غير عادي . ولكن فيلم كوبولا لم يكن منخفضاً في ميزانيته ولا سريعاً في تنفيذه . فأولا ، اقنع كوبولا مديري الاستديو بأن تصل الميزانية

إلى أكثر من ضعف مبلغ المليونيين من الدولارات المخصصة للفيلم . ثم تمكن ، بالرغم من مناقشة مديري بارامونت له ، من الحصول علي مارلون براندو ليؤدي الدور الذي يحمل عنوان الفيلم ، إلى جانب عدد من الممثلين الذي لم يكونوا قد اشتهروا بعد نسبياً لتأدية الأدوار المساعدة (آل باتشيبو و روبرت دوفال و جيمس كان و ديان كيتون و تاليا شايز و ريتشارد كاستيلانو) . وما أن بدأ التنفيذ حتى تعرض هذا الفيلم لعدد من الصعوبات التي لا يمكن التنبؤ بها . ورداً على محاولة التمرد الذي قاده مركب الفيلم (المونتير) ومساعد المخرج لكي يتم تغيير كوبولا ، قام كابولا بفصلهما من العمل . كما انسحب الممثل فيك دامون ، الذي كان من المفروض أن يؤدي شخصية جوني فونتين ، لأنه اعتقد أن الفيلم يقدم صورة سلبية للإيطاليين الأمريكيين . كما جمعت رابطة الايطاليين الأمريكيين مبلغ ٦٠٠٠٠٠ دولار لكي توقف إنتاج الفيلم لنفس السبب . ووعدهم المنتج ، لكي يهدئ من احتجاجاتهم ، أن يستبعد أى إشارة إلى المافيا أو كوزا نوسترا من السيناريو . وكانت هذه حركة بارعة من المنتج لأن السيناريو لم يكن يتضمن أصلاً أى شيء من هذا . وبالرغم من الانسحابات والاحتجاجات والتهديد بإلقاء القنابل والمسيرات والخطابات الموجهة إلى الكونجرس ، أو ربما لأنه بسبب كل هذا ، فقد نجح فيلم « الأب الروحي » ، نجاحاً تجارياً غير عادي . واكتسب الفيلم فوراً مكانته التي يحتلها في تاريخ السينما الأمريكية . كما فاز أيضا بجائزة الأوسكار عن أحسن فيلم في عام ١٩٧٣ .

وأُتبع كوبولا هذا الفيلم بثلاثة أفلام أخرى تزيد تميزاً في جودتها ، وهي « المحادثة » ، (١٩٧٤) و « الأب الروحي ح ٢ » ، (١٩٧٤) و « نهاية العالم الآن » ، (١٩٧٩) . ووجه كوبولا أغلب إهتمامه إلى القيام بمهام أخرى ، فكون شركة للإنتاج المستقل وللتوزيع ، أنتج من خلالها أفلاماً لمخرجين آخرين ، كما ضمن حقوق التوزيع لعدد من الأفلام الأجنبية . أما جهوده في الإخراج بعد ذلك فقد أفسدها إلى حد ما إهتمامه بالابتكارات التقنية . إلا أن أحد أفلامه الأخيرة وهو « ييجى سو تتزوج » ، (١٩٨٦) ، يدل على أن كوبولا قد أعاد اكتشاف تعلقه

أما سيناريو ، الأب الروحي ، فقد قام بكتابته كويولا و ماريو بوزو (من مواليد ١٩٢٩) ، كما قام روبرت تاون ، كاتب سيناريو ، الحى الصينى ، (١٩٧٤) و « ثامبو » (١٩٧٥) ، بإعادة كتابة عدد من المناظر ، دون أن يذكر اسمه ، وحسب ما يقوله بوزو فإن طريقة العمل فى السيناريو كانت غريبة . لقد كتب بوزو نصف السيناريو وكتب كويولا النصف الآخر ، ثم قاما بتبادل النصفين لكى يكمل كل منهما عمل الآخر . لقد رفعت الرواية بوزو إلى نجاح يعلو السماء ، من قبل أن يتم إنتاج الفيلم . ولهذا السبب تحمل بوزو عبئا ثقيلا من المناقشات والجدل حول السيناريو . ونظراً لحيوية الشخصيات وبيئتها فى عالم الإجرام ، فقد افترض بعض الناس إنه لا بد أن يكون لبوزو علاقة بالماфия . وفى أثناء مرحلة كتابة السيناريو قام فرانك سيناترا ساخطاً بتأنيب بوزو علانية على شخصية جونى فونتين المطرب الشعبى الذليل الذى إنفض المعجبون من حوله ، لأن سيناترا كان يعتقد انه هو المقصود شخصياً . وظل بوزو يدافع عن براءته من كل الاتهامات الموجهة ضده . وذكر أنه كتب رواية ، الأب الروحي ، لكى يسدد بعض ديونه ، ولكى يتمكن من كتابة الكتب التى يريد أن يكتبها .

وحظيت الرواية بأكبر نجاح وكانت الأكثر مبيعا بين الكتب بالنسبة لأى كتاب آخر فى أى سنة . ولم تحظ أى رواية أخرى كتبها بوزو بعد ذلك بنفس هذا القدر من الرواج . وإلى جانب هذا فقد قدم بوزو للسينما من خلال ، الأب الروحي ، قصة من أقوى القصص عن رجال العصابات وأكثرها عمقا من بين كل ما أنتجته السينما ، ولا شك أنه أصبح قادراً بعدئذ على تسديد كل ديونه .

فى إحدى مسرحيات نيكولاى جوجول (١٨٠٩ - ١٨٥٢) وهى ، الزواج ، كان على امرأة شابة هوائية متقلبة أن تختار بين عدد من المتقدمين للزواج منها لاترضى عن أى منهم بصورة كافية . وكانت تتعجب لعدم وجود رجل من بينهم له أنف هذا وفم ذاك ومحب للدنيا ومباهجها مثل هذا وله قوام يثير الإعجاب مثل ذاك . وعلى قدر ما يبدو ذلك مضحكا فإن هذا هو بالضبط ما يتعرض له كاتب السيناريو عندما يستحضر فى ذهنه شخصيات الفيلم . إن كاتب السيناريو يجمع فى الشخصية الواحدة صفات عدد من الأفراد المختلفين ، بعضهم واقعى وبعضهم

متخيل . ويختار كاتب السيناريو من بين السمات المتعددة ، بعضاً منها لتكون أساسية للحبكة ، بحيث تؤدي كل شخصية دوراً محدداً داخل الحبكة . ولا توجد شخصية مستقلة بنفسها .

وتكشف شخصيات السيناريو عن نفسها ، سواء منها الشخصيات الرئيسية أو الكبيرة أو الثانوية ، من خلال الأحداث والحوار . انهم لا يتمتعون بمدى واسع من الصفات ، بل غالباً ما يكون وصفهم موجزاً . وغنى عن القول أن الشخصية الرئيسية أى البطل (وقد تحوى القصة أكثر من بطل) تحظى بالاهتمام الأقصى من كاتب السيناريو . فكل شيء عن الشخصية .. وجهه ، قوامه ، طوله ، ابتسامته ، طريقته فى الكلام ، مشيته ، تعبيرات وجهه ، سلوكه ، إيماءاته ، مظهره العام ، رذائله ، مزاجه ، اهتماماته ، طموحاته ، مهنته ، دخله .. وكل شيء عن تربية الشخصية وخلفيته الاجتماعية ، وخلفيته الدينية .. يجب أن يكون كل هذا متصوراً فى ذهن كاتب السيناريو .

ويقوم كاتب السيناريو بملء عدد من الصفحات بهذا النوع من المعلومات ، فى قائمة لها شكل منهجى ، يقع فيما بين تقرير الشرطة (التفاصيل الفعلية) وملاحظات المحلل النفسى (الحياة الداخلية للشخصية) . وأغلب هذه المعلومات لاستخدام كاتب السيناريو فقط .. إنها المادة الخام التى تتشكل منها الشخصية . ولن يظهر أكثرها فى السيناريو على الإطلاق ، ولكن الشخصية سوف تتكلم وتتصرف بطريقة ثابتة ترتبط بكل خلفيته ، التى لا يعرفها إلا كاتب السيناريو .

إن القارئ لا يعرف على سبيل المثال ، إن كانت زوجة الساموراي فى فيلم « راشومون » (١٩٥٠) عنيدة أم مطيعة ، وما إذا كانت تعزف الفلوت أم تكتب الشعر ، أو إلى أى نوع من العائلات تنتمى . هذه النقاط لا ترتبط بالحبكة وتبقى غير معروفة ، ولكنها ترتبط بكاتب السيناريو أثناء خلقه لهذه الشخصية .

وفى فيلم « سيئة السمعة » (١٩٤٦) يرى القارئ شجاعة ديفلين وعدته وضبطه للنفس . كما يدرك أيضاً أنه عاطفى . هذه هى الخصائص المطلوبة للفيلم . ولكن القارئ لا يعرف ما هو أبعد من هذا ، لا شيء عن ماضيه ، عائلته طموحاته ، تعليمه . إن كاتبى السيناريو يعرفون كل هذه التفاصيل ، ويمضون قدراً كبيراً من الوقت لكى يستكملوا هذه القائمة .

والسمات القليلة للشخصية الرئيسية فى فيلم « فوريديانا » (١٩٦١) التى يكشف عنها السيناريو (عفتها واخلاصها وإنسانيتها) ، مقنعة وتنجح فى خلق انطباع عن شخصية حية ، لأنها مأخوذة من شخصية المرأة الشابة . وينوئل يعرف أين بدأت هذه السمات ، وما هى العوامل التى تكملها ، والتى تتعارض أو تستمر معها .

ولا يهمنا إن كان السيناريو قد بدأ من اهتمام كاتب السيناريو بحبكة معينة ، أو من افتتانه بشخصية تثير فضوله . ففى كلا الحالتين ، تعتمد الشخصية على الحبكة ، والحبكة بدورها تتكشف من خلال الشخصية . وكل من الحبكة والشخصية الرئيسية (أو الشخصيات) تثرى الطرف الآخر وتعززه . فهناك وحدة بينهما تتميز بفاعلية مستمرة .

ويضم سيناريو « الأب الروحى » عدداً كبيراً من الشخصيات التى تنشأ أثناء تطور التصميم الدرامى الأساسى ، وهو الحبكة ، وطبقاً له . ومعظم هذه الشخصيات عبارة عن « جمع » يخلق خلفية وبيئة البطل . وترتبط الشخصيات الكبيرة وبعض الشخصيات الثانوية مباشرة بالبطل . إنهم لا يخدمون فقط فى تطوير حركة البطل ، ولكنهم يعكسون أيضاً المظاهر المختلفة لشخصيته .

● الملخص

حجرة مكتب السيد فيتو كورليونى الفسيحة المغلفة بالخشب . يجلس السيد إلى مكتبه فى جلال ووقار ، يرتدى بدلة سهرة ، بينما يصل حفل زفاف ابنته كوني فى الخارج إلى أقصى مداه من المرح والصخب . يستقبل السيد بعض أصحاب الالتماسات . إنهم جميعاً هنا اليوم يطلبون من السيد كورليونى - الأب الروحى - الرعاية والعون ، لأنهم يعرفون أن أى شخص من صقلية لا يرفض طلباً فى يوم زفاف ابنته ، .

ويراقب السيد فيتو ، من خلال نافذة حجرة مكتبه ، أصغر أبنائه مايكل وصديقه كاي آدامز وهما يصلان إلى الحفل .

ويقدم جوني فونتتين المطرب الشعبى والابن الروحى للسيد بعض أغانيه للموجودين الذين يبدون إعجابهم به . وجوني أيضاً يحتاج إلى معونة من السيد .

وتحاول كوني في ليلة زفافها أن تلفت نظر عريسها كارلوريتزى ،
ولكنه مشغول عنها في عد النقود التي تسلمها كهدايا للزفاف .

ويصدر السيد في مكتبه ، تعليماته إلى لوسا برازى حارسه
الشخصى ، لكي يعرف كل ما يمكنه معرفته عن سولوتزو . ويرتدى
لوسا الصديري الواقى من الطلقات ويسحب مسدسه وينطلق إلى التنفيذ .
ويزور توم هاجن ، الابن المتبنى للسيد والذي يأتمنه على
أسراره ، جاك وولتز طاغية السينما فى هوليوود ، فى ضيعته الفاخرة .
ويرفض وولتز أن يعطى جونى فونتين الدور السينمائى الذى يريده .

ويأتى سولوتزو ، المشهور بنشاطه الدولى فى تجارة الهيروين ،
لكى يقابل السيد كورليونى . ويطلب من السيد دعمه المالى واستخدام
نفوذه السياسى مقابل نسبة من أرباح المخدرات . ويرفض السيد
كورليونى ، لأنه يعتقد أن رجال السياسة قد لا يتغاضون عن المخدرات
مثلاً يفعلون مع القمار (تخصص السيد) . ويؤمر سولوتزو بالانصراف
فى صمت ، بينما تصل السيد باقة من الزهور لقد أرسلها جونى فونتين
لحصوله على بطولة فيلم وولتز .

(مشهد عودة إلى الماضى) يستيقظ جاك وولتز ليجد بركة من
الدماء فى سريره يتوسطها الرأس المفصول لأعز خيوله عليه .

وفى غرفة فى أحد فنادق ما نهاتن ، يخطط مايكل وكاى لكى
يكون حفل زفافهما بسيطاً .

السيد كورليونى وابنه فريدو يخلقان المكتب عن هذا اليوم . ويبلغ
بولى ، وهو الحارس الخاص للسيد ، عن غيابه لمرضه ، ويضطر فريدو
لأن يحضر السيارة بنفسه ، وفى الطريق الجانبى يتوقف السيد ليشتري
بعض الفاكهة قبل أن يدخل السيارة . وفجأة يظهر رجلان مسلحان
ويطلقان الرصاص عليه حتى يسقط . ويحاول فريدو أن يطلق
الرصاص على أحد الرجلين ولكنه يخطئ فى عصبيته ويلقى مسدسه
فى الطريق الجانبى ليستقر بين الفاكهة .

يذهل مايكل وكاى عندما يقرءان العنوان الرئيسى فى إحدى
الجرائد عن إطلاق النار على فيتو كورليونى .

ويذهب لوسا برازى إلى أحد الملاهى الليلية . ويبرز سولوتزو من بين الظلال . ويقول أنه يرغب فى استخدام برازى ، ويضمن له خمسين ألفا من الدولارات عن أول حمولة مخدرات يمكنه أن يسلمها .

ويتلقى سونى ، اكبر أبناء السيد ، مكالمة تليفونية من مخبر شرطة مجهول يحيطه علماً بخبر إطلاق الرصاص على والده . كليمنزا ، الذى يرأس عائلة أقل فى الأهمية تقوم بدور القوة الجسدية وراء نفوذ كورليونى ، يصل إلى حديقة مسكن كورليونى لتوفير الحماية .

فى مكتب السيد ، مايكل يجد سونى وتيسيو ، زعيم مجموعة أخرى تقوم بدور القوة الجسدية ، وهما يناقشان أعمالهما . يبدى سونى استعداداً لكى يشن حرباً لينتقم لمحاولة قتل أبيه .

وينصح مايكل بأن ينتظر الكلمة من السيد ، الذى يرقد فى المستشفى .

وبعد فترة أثناء نفس الليلة ، يحاول توم هاجن وسونى ومايكل وتيسيو وكليمنزا أن يضعوا خطة للعمل . وهم قلقون من ناحية لوسا برازى ، إذ لم يتمكنوا من الاتصال به طوال الليل . ويصل أحد الطرود . ويتضح أن به سمكة ملفوفة فى الصديرى الواقى الذى كان يرتديه برازى . ويترجم كليمنزا هذه الرسالة الصقلية ، بأن لوسا برازى ينام الآن مع الأسماك .

وتبدو المستشفى كأنها مهجورة عندما يصل مايكل لزيارة أبيه . وتخبره الممرضة بأن رجال الشرطة أبعادوا كل رجال الحرس الخاص . وبالصدفة يصل إنزو ، وهو صديق لهذه العائلة ، وهو يحمل باقة من الزهور من أجل السيد . ويتظاهر هو ومايكل بأنهما يحرسان مدخل المستشفى كما لو كانا حارسين مكلفين من قبل المستشفى . وتصل سيارة الشرطة . ويأمر نقيب الشرطة الفظ ماك كلوسكى بالقبض على مايكل عندما يرفض مغادرة المكان . ويسأله مايكل بجرأة عن قيمة المبلغ الذى دفعه له سولوتزو لكى يخلى المكان من الحرس الخاص . ويلكمه ماك كلوسكى فى وجهه فيقع فاقد الوعي ، بينما يصل توم هاجن ورجال كليمنزا .

هاجن يخبر سونى ومايكل ، خلال أحد الاجتماعات ، بأنه من المؤكد أن ماك كلوسكى يعمل مع سولوتزو حارساً خاصاً له . وهناك اقتراح جديد لسولوتزو، وهو يريد من عائلة كورليونى أن ترسل مايكل لى يستمع منه إلى هذا الاقتراح . وبالرغم من معارضة توم هاجن ، يريد سونى أن يبدأ الانتقام من سولوتزو بكل حماس . ويتفق مايكل مع أخيه سونى فى أن هذا هو التصرف الحكيم ، ويتطوع للقيام بالمهمة .

وفى المطعم الإيطالى ، يتحدث مايكل مع سولوتزو باللغة الإيطالية ، بينما يلتهم ماك كلوسكى طعامه . ويطلب مايكل بسلامة أبيه . ويعلن سولوتزو أنه لا يريد إلا عقد هدنة . ويستأذن مايكل لى يتجه إلى دورة المياه ، وهناك يجد المسدس الذى وضعه له كليمنزا خلف خزان المرحاض . ويعود مايكل إلى قاعة الطعام ويطلق الرصاص على سولوتزو قبل أن يكمل الجملة التى يقولها ، ثم على ماك كلوسكى مباشرة وهو مازال يمضغ طعامه . ويلقى مايكل المسدس جانباً ويخرج هارباً .

وتظهر جثث لأشخاص عديدين ، بلا أسماء وبلا وجوه ، فى سيارة أو محل حلاقة أو حارة أو مكتب . لقد بدأت الحرب بين العائلات الخمس .

ويذهب سونى لزيارة أخته كونى فيجدها تبكى وهى مصابة برضوض وكدمات . من الواضح أن كارلو قد اعتدى عليها بالضرب . يثور سونى ويضرب زوج أخته بلا رحمة عندما يعثر عليه .

تصل كاي إلى حدائق مسكن كورليونى ، وهى تشبه الآن حصنا بعد أن تم الهجوم عليه . وتسأل توم عن مكان مايكل ، وتطلب منه أن يسلم مايكل خطاباً منها ، ولكنه يرفض لى لا يورط نفسه .

ويغادر السيد المستشفى تحت حماية قوية من الشرطة ومن المافيا . ويعترض بشدة على أساليب سونى العنيفة فى تناول أمور العائلة . ويخبره توم هاجن بأن فريدو سيتجه إلى لاس فيجاس ليتعلم مهمة القمار فى الكازينو ، ويهز السيد رأسه موافقاً . ولكن عندما يخبره توم بأن مايكل هو الذى قاد الضربة الكبرى لعائلة كورليونى ، يتألم السيد بشدة .

وتتلقى كوني مكالمة تليفونية من امرأة مجهولة تلغى فيها موعدها مع زوجها كارلو في ذلك المساء . وعندما تواجه كوني زوجها بهذه المكالمة ينكر معرفته بالفتاة . وينشأ صراع يضرب كارلو خلاله زوجته الحامل بوحشية . وتتصل كوني وهي تبكي بأخيها سوني . وفوراً يقود سوني سيارته إلى شقة أخته كوني . وعندما يتوقف لكي يدفع رسم المرور على الطريق السريع ، تحيط به سيارات العدو . ويموت تحت وابل من طلقات المدافع الرشاشة . ويتحطم السيد عندما يسمع هذا الخبر . ويأمر هاجن بأن يدعو رؤساء العائلات الخمس إلى الاجتماع . ويعلم السيد ، تتوقف هذه الحرب الآن ، .

ويجتمع عدد من رؤساء المافيا وأعوانهم لعقد هدنة . ويعد السيد بأنه لن تحدث أى أعمال للأخذ بالثأر بعد الآن ، إلا إذا حدث شيء لأصغر أبنائه مايكل .

ويهرب مايكل سراً إلى صقلية . ويتجه في حراسة اثنين من حرسه الخاص هما شابان من رعاة الأغنام يدعيان كارلو وفابريزيو ، إلى كورليونى وهي القرية التى أتى منها أبوه . ويرى مايكل فتاة جميلة فيقنع فى غرامها فوراً . وتدعى أبولونيا ، وهي ابنة صاحب مقهى .

وبعد فترة الخطوبة التقليدية ، يتزوج مايكل وأبولونيا فى حفل زفاف ريفى .

ومايكل سعيد فى حياته . ويحاول فى مرح أن يعلم زوجته كيف تقود سيارته الرياضية . ويتولى السيد تاماسينو ، الذى يستضيفه فى صقلية ، إخباره نبأ مقتل أخيه سوني . وعليهم الآن أن يخفوا مايكل فى فيلا أخرى لأن أعداء كورليونى فى باليرمو يمكنهم أن يعثروا عليه ويقتلوه . وفى صباح اليوم الذى كان على مايكل أن ينتقل فيه ، يراقب مايكل مبتسماً أبولونيا وهي تلهو بعجلة قيادة السيارة فى فناء المسكن . ويلحظ من ركن عينه أن حارسه فابريزيو يتسلل إلى الخارج من بوابة جانبية . وما أن تدير أبولونيا مفتاح تشغيل محرك السيارة حتى يحدث انفجار عنيف ، يلقي بمايكل جانبا فاقد الوعي . وعندما يفيق بعد ذلك يجد أن توماسينو يعالج جراحه . ويعرف أن أبولونيا قد قتلت .

ويرعى الأب الروحي ، وقد صغر حجمه وزاد عمره الآن ، حديقة الخضروات ، عندما يعود مايكل فجأة . يعلن السيد عن أمله وثقته في أن تسير العائلة الآن ، بقيادة مايكل ، في جانب القانون تماماً .

ويتجه مايكل وحارسه الجديد نيري ، الذي يضايقه كثيراً ، إلى لاس فيجاس . وفي الكازينو الذي يديره أخوه فريدو ، يخبر مايكل المالك موجرين بأن عائلة كورليوني قررت أن تشتري نصيبه بالكامل . ويسخط جرين . حتى فريدو يعترض على هذا الصفقة ، وبعد قليل يحذر مايكل أخاه فريدو من أن ، يقف إلى جانب أي شخص ضد العائلة ، .

وفي مطار نيويورك ، يلتقي مايكل مع كاي وابنها الصغير : وتقول له كاي أن كوني يريد منه أن يكون الأب الروحي لابنه . ويعدها مايكل بأن يفكر في هذا الأمر .

وينعقد اجتماع في مكتب السيد . إن عائلة كورليوني تفقد نفوذها في كل المناطق . ويحاول تيسيو وكليمنزا الحصول على تصريح بإرساء نظام خاص بهما على الأقل مادام لا يمكنهما أن يحصلوا على تصريح السيد بتكوين عائلة لكل منهما . ويطلب مايكل منهما أن يصبرا ويعدهما بأنهما بعد ستة شهور سيصبح في إمكانهما أن يستقلا بأعمالهما . ويعلن مايكل أن توم هاجن سينقل إلى لاس فيجاس . ويقف السيد بحزم إلى جانب كل قرارات ابنه . ويحذر السيد ابنه مايكل من أن بارزيني سوف يحاول أن يعقد اجتماعاً ، يستغل فيه تيسيو كوسيط ، وأنه ستتم محاولة لاغتيال مايكل .

ويشارك مئات الأشخاص في تشييع جنازة السيد كورليوني . ويراقب مايكل الناس وهم يتوددون لبارزيني ، الذي يتضح أنه سيحل محل فيتو كورليوني كأقوى شخصية في العالم السري وأكثرها احتراماً في البلاد . ويعثر بارزيني في الزحام على تيسيو ويطلب منه أن يرتب لقاء له مع مايكل . ويتحدث تيسيو مع مايكل بخصوص هذا اللقاء ، تماماً كما تنبأ السيد كورليوني .

ويقف مايكل وكاي في الكنيسة ليقوما بدور الأب الروحي والأم
الروحانية لابن كوني وكارلو .

ونيرى مرتدياً زى رجل شرطة يقتل بارزىنى فى أحد شوارع
المدينة فى وضح النهار . ويقتل ثلاثة رجال تاتاليا فى غرفة فى
موتيل . كليمنزا يقتل موجرين فى مصعد أحد الفنادق .

يتم تعميد الطفل باسم مايكل فرانسيس ريتزى .

يقوم مايكل بمقابلة كارلو فى شقته . وهو يعرف أن كارلو هو الذى
دبر مقتل سونى باستدراجه إلى اخته كوني . ويأمر مايكل كارلو بأن
يرحل إلى لاس فيجاس ليلتقى بزوجته . وفى السيارة التى تقل كارلو
إلى المطار ، يقوم كليمنزا بخنق كارلو .

ويدخل مايكل إلى محل بيتزا ويسأل عن صاحب المكان . ويظهر
فابريتزيو ، الراعى الصقلى الذى سبق أن خان مايكل ، قادماً من
حجرة خلفية . ويطلق مايكل عليه الرصاص فيقتله .

وتصاب كوني بهيستريا وهى فى حديقة مسكن كورليونى .
وتقتحم غرفة المعيشة وتلوم مايكل لمقتل زوجها . ومن الواضح أن كاي
لا تصدق هذا الإتهام وتحاول أن تهدىء كوني . وتطلب كوني من كاي
أن تقرأ الجرائد لتعرف عدد الذين دبر مايكل قتلهم . ويطلب مايكل من
رجاله بكل برود إبعاد اخته كوني . وتسأل كاي زوجها مايكل إن كان
ما تقوله كوني عنه صحيحاً . ويتوقف مايكل ويخبر زوجته أن هذه هى
المررة الأخيرة التى يسمح لها فيها بأن تسأله فيما يعمل . وتسأله مرة
ثانية : « هل هذا صحيح ؟ » . وبعد وقفة قصيرة يقول لها ببرود : لا ،
وترتاح كاي . وتختلس كاي النظر ، وهى تصب بعض المشروبات ،
إلى مايكل وهو يستقبل بعض أتباعه المطيعين ، إنهم يقبلون يده
ويقولون له : السيد كورليونى ، بكل تبجيل .

وفى الكنيسة ، ترتدى كاي وشاحاً أسود . وكما كانت عادة ماما
كورليونى ، تقوم كاي بإلقاء بعض العملات فى صندوق جمع

التبرعات ، وترفع شمعة رفيعة لتشعل عدداً من الشموع ، الواحدة تلو الأخرى .

ولا يتدخل سيناريو الأب الروحي ، في دائرة اختصاص الإنتاج ، بأن يكون محدداً فيما يختص بمظهر الشخصيات ، أو ماذا يرتدون ، أو كيف يكون التعبير على وجوههم أو إيماءاتهم عند أى لحظة معينة . فمثلاً ، لا يحتاج القارئ لأن يعرف ماذا كانت ترتدى كاي أو كيف يكون شكلها . واسم عائلتها آدامز ، وهذا يكفي لاقتراح صورتها .. إنها ليست إيطالية ، وليست كاثوليكية ، وقد تكون رفيعة الخصر .. فيلزم أن تكون على نقيض واضح من باقى الجمع .

ولا يذكر السيناريو أى تفاصيل عن مظهر السيد كورليونى ، وينطبق نفس الشيء على ابنه مايكل . هناك فقط ملحوظة واحدة من هذا النوع : « أبولونيا متألقة كعروس ، ومايكل وسيم بالرغم من فكه الغريب ، (نتيجة اللكمة التى وجهها له النقيب ماك كلوسكى) .

ولا يحدد طول الشخصية إلا المبتدىء فى كتابة السيناريو (مالم يكن لطول الشخصية أهمية واضحة ، أو كان الشخص قزماً بصفة خاصة أو مارداً) ، كما لا يتم تحديد شكل الأنف أو عرض الأكتاف . إلا انه يتم فى بعض الأحيان ذكر بعض المواصفات عن قصد . فمثلاً ، يتم وصف كارلو ، الزوج الجشع لكونى بأن « لونه برونزى ، و شعره أشقر مجعد ، و غمازاته لطيفة ، و أزرق العينين ، . وعبارة « غمازاته لطيفة ، مطلوبة لتوضيح صورة معينة لكارلو ، إنه خائن ذو وجه جميل .

إن ما يكشف عن الشخصيات فى السيناريو هو الحركة والحوار ، وليس الوصف . ونجد فى « الأب الروحي ، إن طريقة تقديم الشخصيات لها أهميتها أيضاً ، فالشخصيات تظهر لأول مرة فى مواقف تناسب صفاتها . يتم تقديم السيد كورليونى وهو يستقبل الناس فى مكتبه ، يقيم العدالة وفق مبادئه هو . وسونى الابن الأكبر ، يقف متملماً بجوار النافذة الأقرب من والده ، يرتشف كأساً من النبيذ ، . وأبولونيا الشابة ، عروس مايكل الصقلية ، تظهر أول مرة بين مجموعة من فتيات الريف ، تجمع الزهور القرنفلية والاقحوانية ، وتخلطها مع زهور بلون البرتقال والليمون . وهن يغنين أثناء العمل ، .

وعادة مالا يلتفت قارئ السيناريو أو مشاهد الفيلم إلى طريقة تقديم الشخصية ، وذلك لحماسه لمعرفة القصة بأسرع ما يمكن . ولكنه يتسلم الرسالة دون أن يدري ، ويضفي ، العلامة الخاصة ، على كل شخصية ، قوة السيد التي لا حدود لها ، طبيعة سوني الحسية وسرعة إنفعاله ، والمرح الريفى للجميلة الصقلية البريئة .

وأحيانا يقدم كاتب السيناريو إحدى الشخصيات من خلال عيني شخصية أو شخصيات أخرى . مثال ذلك ، المغنى النجم جوني فونتين . يتم أول ظهور له عندما يستمع السيد كورليونى وتوم هاجن إلى غنائه فى حفل زفاف كوني ، إذ يصل صوت أغنيته الإيطالية إلى مكتب السيد بفضل مكبرات الصوت .

السيد كورليونى

ماهذا ؟ إنه يشبه صوت جوني ...

لقد قطع كل هذه المسافة من كاليفورنيا

لكى يحضر حفل الزفاف ...

ألا ترى ؟ إنه ابن روى طيب .

هاجن

ربما تكون لديه مشكلة مرة أخرى .

يكشف هذا الحوار مباشرة عن أن جوني قد تكون لديه دوافع خفية وراء حضور حفل الزفاف . ثم أن جوني يغنى ، لإمتاع ضيوف الحفل ، . ويناقش مايكل وكاي وضع هذا المغنى الشهير من مكانهما بين الضيوف :

كاي

لم أكن أعرف ان لعائلتك صلة بجوني فونتين .

مايكل

طبعاً .

كاى

كنت معتادة على الذهاب إلى نيوريوك
كلما غنى فى مسرح الكابيتول وأصرخ بأعلى صوتى .

مايكل

إنه الابن الروحى لأبى ، إنه مدين له بنجاحه فى مهنته .

ويكشف الحوار عن مدى شهرة هذا المغنى . إن كاى إعتادت أن ، تصرخ
بأعلى صوتها ، إعجاباً بغنائها . وجونى يؤكد بغنائها المستوى العالى لهذا الحفل .
ويتم بفضلها توضيح مدى امتداد نفوذ عائلة كورليونى . إن جونى مدين للسيد
بنجوميته .

ويحتاج السيناريو أيضا إلى وجود جونى فونتين لكى يعكس سمة من سمات
رئيس المافيا غير المتوقعة . إن السيد مثالى ، وقد يكون عاطفيا أحيانا . إن السيد
يعتقد إن جونى قد حضر إلى حفل الزفاف من قبيل الإخلاص والولاء للعائلة ،
وليس من أجل حاجة ما كما يشك توم هاجن .

وأخيراً فإن طموح جونى فونتين فى أن يصبح نجماً بطلاً فى أحد أفلام
هوليوود يتيح للقارئ فرصة لكى يعرف بعض أساليب كورليونى فى تنفيذ
الأعمال ، . إن ما يحدث لجاك وولتز ، لأنه لم يجارى طلب العائلة ويرفض أن
يمنح الدور لفونتين ، هو أن يستيقظ فى إحدى الليالى وسط بركة من الدماء
ليكتشف وجود الرأس المقطوع لحصانه الحاصل على الجوائز فى سريره ، مما
ينذر بالعنف وإراقة الدماء التى ستحدث بعد ذلك فى الفيلم .

ومما كورليونى شخصية لها أهمية فى السيناريو أكثر مما لها فى الفيلم ،
حيث تم استبعاد بعض المناظر التى تظهر فيها . إنها تمثل الجانب الإنسانى
والتقليدى لعشيرة كورليونى . إن إدارتها لمنزلها لا توحى بأى شر على الإطلاق ،
وهذه الحالة السوية المعتادة تجعل أعمال المافيا تبدو غير طبيعية بالنسبة لعائلة
كورليونى ، وأن هذه الطريقة التى يعيشون بها قدر عليهم وليست من محض
اختيارهم .

ويتم تقديم ماما كورليوني كـ ، نموذج ، محدد ، لها سمات جسدية وسلوكية مألوفة من واقع الحياة وتجاربها . ولا يمدنا المؤلف بأي وصف لماما كورليوني ولا اسم . إنها مجرد ماما ، إنها أم تنتمي إلى العالم القديم في إيطاليا ، تشغلها أمور عائلتها ومطبخها وولائها . وبالرغم من أنها ، نموذج ، فهذا لا يعنى أن شخصيتها مسطحة ذات بعد واحد بلا شخصية . لقد منحها كاتبها السيناريو بعض السمات المميزة داخل إطار هذا النموذج .

وعندما تحضر كاي بحثا عن مايكل ، بعد هربه إلى صقلية ، فإنها تحاول أن تجعل ماما تحول إليه خطاباً . وفي البداية تتصرف ماما مثل تصرف النموذج ، .. إنها تهتم ، وكريمة في ضيافتها ، وتثير بعض الضوضاء ، مثل الفرخة الأم ، ولكن سرعان ما تتغلب صفاتها الخاصة القوية على هذا النموذج ، .

ماما

أنت فتاة ميكى الصغيرة ؟

وتهز كاي رأسها مؤيدة ، وهناك دموع مازالت في عينيها .

ماما

أتأكلين شيئا ؟

وتهز كاي رأسها رافضة .

ماما

(إلى هاجن)

ياللعيب ، ألا تقدم لهذه الفتاة المسكينة فنجانا من القهوة ؟

ويhez هاجن كتفيه ، وفجأة تتحرك كاي تجاه ماما تمد يدها إليها بالخطاب .

كاي

هل تعطى هذا لمايكل ؟

هاجن

لا ياماما .

ماما

أنت تخبرني بما يجب أن أفعل ؟ حتى هو لا يخبرني
بما يجب أن أفعل .

وتأخذ ماما الخطاب من كاي ، التي تشعر بالعرفان والإرتياح .

كاي

لماذا يلومون مايكل ؟

ماما

إصغ إليّ ، إذهبي إلى بيتك إلى عائلتك ، وابحثي عن
شاب طيب وتزوجيه . إنس كل شيء عن ميكي ، إنه لم يعد
يصلح لك .

وتتجه ماما بنظرها مباشرة إلى عيني كاي وتفهم كاي معنى ما قالت ماما .

إن ماما تعرف قبل أي شخص آخر أن سفر مايكل إلى صقلية ليس مجرد
هروب مؤقت بعيداً عن الخطر ، بل هو دخول في عالم كورليوني ، وأنه لا عودة
بالنسبة له إلى كاي وإلى طريقة معيشته السابقة . وعندما تقول ماما ، إنس كل
شيء عن ميكي ، فهذا ينذر بما سيحدث لمايكل .

لاحظ أن السيناريو لا يتضمن أي تفاعل بين ماما كورليوني وزوجها .
ويسجل هذا الانفصال الجانبين المختلفين في حياة عائلة كورليوني .. البيت
والعمل ، أن تكون ، مدنياً ، وأن تكون ، جندياً . ومع هذا فمن الواضح أن السيد
رجل عائلة يهتم كثيراً ببيته وبزوجته . فبعد القتل الوحشي لابنه سوني على يد
عائلة منافسة من المافيا ، يأخذ السيد كورليوني بنفسه جثة ابنه إلى الحانوتي
ويطلب منه أن يبذل أقصى جهده لإصلاح وجه سوني الذي حطمته الطلقات :
« لا أريد أن تراه أمه على هذا الحال » .

وماما زوجته وفيه تتقبل عمل زوجها مادامت لاتناقشه . ولكن عندما
تذهب ماما إلى الكنيسة وتمر بطقوسها في إشعال الشموع ، فلا بد أن يدرك
القارئ أن صلواتها موجهة لطلب المغفرة والرحمة لزوجها . إن تقبل ماما لنشاط
زوجها ونشاط أبنائها في كفة ، وولاءها للكنيسة في الكفة الأخرى ، يدل على

التناقض الذى تعيش فيه ، مثل ما يدور خلال عالم الفيلم كله . حتى العنوان ، «الأب الروخى» ، يدل على هذا المعنى المزدوج ، فهو الاسم التقليدى لهذا الدور الدينى ، وهو الاسم المستعار لرئيس المافيا .

وفى السيناريو ، تتداخل الأحداث الدينية مع مظاهر الجريمة . فعيد الكريستماس يتفق مع يوم إطلاق الرصاص على السيد ، وفى مساء احتفالات الكريستماس تتحول حديقة المسكن إلى قلعة حصينة مزودة بالحرس . وعند «بعث» مايكل بعد سنوات المنفى فإنه يظهر فجأة أمام والده يوم أحد عيد الفصح . وما يحدد هذا التداخل بكل وضوح هو أكثر أعمال مايكل عنفا «عند تسويته لحسابات العائلة» ، عند ما يقسم بأن يكون أباً روحياً لابن شقيقته ثم يقتل والد هذا الابن بعد ذلك .

وندرك من أول منظر فى السيناريو ، أن السيد كورليونى هو السيد القوى ، الذى يمارس نفوذه من خلال التقاليد والشرف والصدقة . إنه يحترم كل الطلبات المقدمة فى يوم زفاف ابنته . إن مقدمى الالتماسات للسيد كورليونى يؤمنون بأنه هو القادر على «تحقيق العدالة» . إنه لا يبدو فقط كرجل قوى إلى أقصى مدى ، بل هو أيضاً نوع من السلطة الروحية ، انه الأب الروحى للجميع . إنما وصف غرفة مكتبه وكلمة «قتل» التى ترد من آن لآخر فى الحوار ، هما اللذان يشيران إلى الارتباط بالعالم السرى للسيد ، وفى غرفة مكتبه «الستائر مسدلة» ، والغرفة مظلمة ، والظلال لها أشكال . وبالنسبة للأسلوب الموجز فى كتابة السيناريو ، نجد أن الإشارة إلى «مظلمة» و «الظلال» تنبئ عن أشياء .. إنها أكثر من مجرد وصف للغرفة ، إنها توحى بالجانب الخفى من حياة كورليونى .

لقد تم تأسيس الإحساس بقوة السيد ونفوذه فى تطور سريع ، إنه يعد بأن يعاقب اثنين من البلطجية لأن المحكمة قد فشلت فى ذلك ، إنه يضمن الحصول على الجنسية من أجل مهاجر من صقلية ، والحصول على وعد مؤكد بالنسبة لآخر . إنه قادر بسهولة على الاتصال بهوليوود أو بالكونجرس ، إذا لزم الأمر . لقد كان جينكو ، أحد أتباعه السابقين ، يعتقد فى أن السيد يمكنه أن يحميه من الموت الوشيك الحدوث .

جينكو عبارة عن مجرد هيكل عظمى ضئيل لرجل ، ويمسك السيد فيتو بيد جينكو ، بينما يلتف الباكون حول سرير جينكو .

جينكو

أيها الأب الروحي ، أيها الأب الروحي .. إشفني فلديك القوة ..
إيق معي أيها الأب الروحي . ساعدني على لقاء الموت . إذا
رآك الموت فإنه سيخاف ويتركني في سلام .

وإن كانت هناك مبالغة درامية من خلال جينكو في هذا المنظر ، إلا أن القارئ يمكنه أن يدرك مدى قوة السيد ونفوذه : ، يمكنك أن تقول كلمة واحدة ، وأن تجذب بعض الخيوط ، إيه ؟ سوف نتغلب على هذا الملعون كما تغلبنا من قبل على كل الآخرين (ويتشبث بيد السيد) أيها الأب الروحي . لا تخونني ، . كما يعرف القارئ أيضا من خلال هذا المنظر نوع العمل الذي يقوم به السيد ويدرك معنى تعبير ، تجذب بعض الخيوط ، و ، نتغلب على الملاحين ، وعلينا أن نصدق جينكو ، فقد حدث من قبل في عدة مرات في تاريخ السيد أن خاف منه الموت .

، ويشير الأب إلى جميع الآخرين بأن يغادروا الحجرة . ويفعلون ويعود لاهتمامه بجينكو فيمسك يده ويهمس في أذنه بأشياء لا نسمعها ، وكأنهما ينتظران الموت ، . يمكننا هنا أن نتغاضى عن إجرام السيد لأن تمسكه بالشرف يؤثر فينا تماما . إننا نتعاطف مع السيد كورليونى .. في حجرة جينكو في المستشفى ، وفي حفل زفاف ابنته ، وعندما يجلس في الحديقة بعد عشر سنوات يتطلع إليها . إننا لا نرى أى وضاعة أو خسة فيما يفعل . إن السيد يستخدم حارسه الخاص لوسا برازى في تنفيذ الأعمال القذرة (أصبح مايكل بعد ذلك يستخدم نيرى ليقوم له بعمل لوسا برازى) . وحتى في اجتماعات السيد مع بعض رؤساء القوى المنافسة فإنه يتصرف بإنسانية وبعذالة ، ويتم تقديمه لنا كرجل متكامل ، رب الأسرة المخلص ، والأب الروحي الذى يوجه أبناءه الروحيين ويحميهم من شرور العالم . حتى اسمه يحيطه النبل ، وترجمة كورليونى من الإيطالية تعنى ، قلب الأسد ، .

لماذا إختار كاتب السيناريو ألا يكشف عن الجانب السلبى للسيد ؟ هل يحاول أن يجعل منه مثالا ، أم أن هناك غرض آخر ؟ وقبل الإجابة على هذا السؤال

دعونا نفحص شخصية مايكل ، الابن الأصغر للسيد وأفضلهم لديه . وكما يحدث للملوك فى القصص الخيالية ، نجد أن السيد له ثلاثة أبناء ، ولكن الأصغر من بينهم وهو الأقل احتمالا لأن يكون هو الوريث ، هو الذى ينتهى ، بالجلوس على العرش ، .

ولقد حظى دور مايكل كورليونى بقدر متميز من الإعداد والتمهيد من قبل أن يظهر أمامنا فعلاً ، ويعرف القارئ من بداية السيناريو أن لمايكل مكانة خاصة عند والده . إن السيد كورليونى ينظر من خلال شرائح الستار فى غرفة مكتبه ، منتظراً وصول ابنه إلى الحفل ، وعندما تجتمع عائلة كورليونى ويصطفون من أجل صورة عائلية ، يقطع السيد هذا لأن مايكل لم يصل بعد ، ، لتنتظر الصورة من أجله ، ، وهذه الجملة تحمل معنى كاملاً ، فليس السيد ولا الصورة العائلية فقط هما اللذان ينتظران وصول مايكل ، ولكن الحبكة كلها ، تنتظر ، وصول البطل .

وهناك عدة طرق بطبيعة الحال يمكن بها تقديم البطل . ويتم تقديمه مباشرة فى أغلب الأحوال ، ولكن فى سيناريو ، الأب الروحى ، يتم تأخير وصول مايكل لأسباب درامية ، وذلك حتى يأتلف القارئ أولاً مع والده ويوليه اهتمامه . ومن خلال السيد كورليونى يتعرف القارئ على مستقبل مايكل ويرى ما سوف يكون عليه فيما بعد عندما يصبح هو السيد .

وعندما يظهر مايكل فى حدائق مسكن كورليونى ، يكون المكان مزدحماً بمئات الضيوف والأطفال والأقارب ورؤساء العائلات ورجال الحرس الخاص ، بينما يقوم مندوبو المباحث العامة بفحص السيارات الموجودة خارج البوابة . ويقوم الزى الرسمى للقبطان البحرى الذى يرتديه مايكل بإبرازه وفصله مباشرة عن باقى الأقارب والضيوف الذين يرتدون البدل العادية أو ملابس السهرة ، ويقود مايكل فتاته كاي آدامز خلال الزحام . إنها أيضاً بارزة وسط هذا الجمع ، أكثر مما يفعل الزى الذى يرتديه مايكل ، مما يدعم انتماءه إلى وسط مختلف ، ونحن فى عام ١٩٤٥ ، ولقد عاد لتوه من الحرب . وينوى أن يستكمل دراسته وأن يتزوج كاي ، ولا اهتمام لديه بأمر العائلة . ويبدو من كل جانب أنه وباقى عائلة كورليونى يمثلان عالمين متضادين ومختلفين فى القيم . وكل ما فى حياة مايكل

مفتوح وقانونى ، زيه وميدالياته وتعليمه وكاى ، وليس لدى مايكل أى شىء يخفيه ، إنه نظيف .

ونجد ، على النقيض من مايكل ، أن هناك أشياء كثيرة غامضة حول عائلة كورليونى . فلهم مفهومهم الخاص بالعدالة والشرعية ، وخططهم دائما سرية ، وهم يتحدثون مع بعضهم البعض على انفراد ولكن تحت حراسة مشددة ، حتى الكلمات التى يستخدمونها فغالبا ما تكون غير مباشرة وذات معنيين .

ومع هذا فمايكلم يستمتع بسرد تفاصيل تاريخ العائلة ، حتى الملتخ منها بالدماء ، وهو يجيب على أسئلة كاى . فمثلا ، يروى لها مايكل قصة عن لوسا برازى ، أحد ضيوف حفل الزفاف . منذ ١٥ سنة أراد شخص أن يستولى على عملية زيت الزيتون التى تديرها عائلة كورليونى ، إذ أرسل آل كابونى بعض رجاله من شيكاغو لى يقتلوا السيد . وأمسك لوسا برازى باثنين من هؤلاء القتلة وأوثق رباطهما ، ثم قام بتقطيع أحدهما ببطء بالبلطة أمام الآخر . ومات الثانى مختنقا ، فمن شدة فزعه ابتلع الفوطة التى كان برازى قد وضعها فى فمه ليسكته . وبدأت القصة لكاي وكأنها من محض الخيال . كما أن عالم آل كابونى ولوسا برازى لا يبدو حقيقيا لمايكلم نفسه : « توحى الإبتسامة على وجهه بأنه يروى قصة غير قابلة للتصديق ، . إنه مفتون بفكرة الأخذ بالثأر ، مهما كانت القسوة . وإلا ، فلماذا يروى هذه القصة لكاي ، وبهذه التفاصيل بصفة خاصة ؟

ومايكلم فخور بأبيه ومعجب إلى أقصى مدى بقوته ونفوذه وبالتبجيل والخوف اللذين يجبر الآخرين عليهما . إن مايكل مختلف تماما عن سائر أفراد عائلة كورليونى ، وليست له أى علاقة بأعمالهم ، وهو يخطط لنفسه حياة منفصلة عن العائلة . ويتولد الصراع الداخلى الكثيف لديه لأنه ابن محب ومخلص ، وهناك من الصفات المشتركة بينه وبين والده أكثر مما يتصور ، وتنمو بذور هذا التضاد لتصل إلى صراع ، مع تطور الحكمة . وسيصل هذا الصراع إلى الحل عند النهاية ، عندما يحضر مايكل لا لينضم إلى العائلة ، بل ليقودها .

ولا يمكن للمرء ، عند مشاهدة الفيلم أو عند قراءة السيناريو ، أن يتصور هذا القدر من براعة الحرفة التى استغلت فى خلق الشخصيات ، وخصوصا شخصية

مايكل ، الذى يمر بأعمق أزمة ، والذى تعتمد عليه الحبكة إلى أبعد مدى . ويعتمد كل من مايكل والحبكة على الآخر اعتماداً متبادلاً ، فكل التواء فى الحبكة يفتح باباً لمايكل أو يقفل باباً سابقاً ، وكل تحرك لمايكل يؤثر على الأحداث التالية ، ولا يمكن إدراك الاستراتيجية (التخطيط العام) الحقيقية لتطور الشخصيات إلا من خلال التحليل الدقيق للسيناريو . هناك عشرة مراحل تحدد التغييرات فى شخصية مايكل .

(١) نجد فى المنظر الإيضاحى أن مايكل وباقي عائلته يمثلان عالمين مختلفين ، وكل منهما فى أحسن حالاته ، هو فى قمة السعادة والأمل والوعود ، وهم فى حالة ابتهاج وكرم والتصاق عائلى . والحوار الهام الذى يدور بين مايكل ووالده يلخص نقطة البداية فى تطور شخصية مايكل .

السيد كورليونى .. يرفع يده ويتلمس ببطء ميدالية معينة مثبتة على الزى
الرسمى الذى يرتديه مايكل .

السيد كورليونى

لماذا حصلت على هذه ؟

مايكل

للشجاعة .

السيد كورليونى

وهذه ؟

مايكل

لأنى قتلت رجلاً .

السيد كورليونى

ياللمعجزات التى تفعلها من أجل الغرباء .

لاحظ الملحوظة الساخرة التى يقحمها هنا كاتب السيناريو .. فسرعان
ماسيقوم مايكل بأداء مثل هذه المعجزات ، من أجل العائلة أيضاً ، وبنفس القدر
من الشجاعة .

مايكل

لقد حاربت من أجل وطني . وكان هذا بمحض اختيارى .

السيد كورليونى

والآن ، ما الذى تختار أن تفعله ؟

مايكل

سأكمل دراستى .

السيد كورليونى

حسنا . تعالى لتتكم معى عندما تنتهى . لدى آمال كثيرة
من أجلك .

وعند هذه النقطة ، يعتقد مايكل أنه يمكنه أن يختار طريقه فى الحياة ،
وهدفه أن يستكمل تعليمه وأن يتزوج كاي . ولكن والده ، لديه آمال كثيرة من
أجله ، أيضا ، وهذا يعنى ، كما سيعرف القارئ فيما بعد ، أن السيد كورليونى يريد
أن يحتفظ بابنه بعيداً عن أعماله هو .

(٢) هناك تعقيد فى الحبكة .. محاولة قتل السيد كورليونى ، ويندفع مايكل
بمجرد أن يعرف الخبر ، ليكون مع عائلته . ، يقود مايكل سيارته خلال الليل .
هناك ضباب خفيف فى الجو ، ويغطى البلال الزجاج الأمامى للسيارة ، مما يجعل
الرؤية غير متيسرة ... وتظهر حدائق مسكن كورليونى أمامنا ، وما زالت مزينة
بمناسبة أعياد الكريستماس ، والفناء الأمامى يغمره ضوء أبيض ، مما يعطى هذا
المكان مظهراً بارداً ومنعزلاً . لهذا الجزء المقتطف معناه الملموس ، ولكنه فى
الوقت نفسه مجاز عن فقدان مايكل للرؤية والتحديد ، وعن دخوله فى شيء
غريب عليه ، شيء ، بارد ومنعزل ، يغلب عليه الغرابة والبرود والرعب .

وعندما يقترب أحد الحراس من سيارة مايكل ليعرف من هو ، يعلق حارس
آخر قائلاً : ، إنه ابن السيد ، . فعند هذه النقطة من الحبكة ، لا يعتبر مايكل
مشاركاً فيما يدور ، إنه مجرد ابن يهتم بوالده . ولهذا الاهتمام ، فإنه يتحرك
الآن ، تجاه ، حدائق مسكن كورليونى .

(٣) وما زال مايكل غريباً وإن كان يقترب قليلاً من أعمال العائلة ، ويتحمل بعض المسئوليات الصغيرة ، ويحاول أن يساعد دون أن يتوفر لديه الفهم الكامل عما يجب أن يفعله وكيف . ويجب عليه أيضاً أن يتغلب على صورته كـ ، تلميذ ، ، أو كما يقول سوني عنه ، شخص لا يجب ، أن يتدخل في هذا ، وإلا ، فإن الرجل العجوز سيغضب إلى أقصى مدى ، . وهناك وصف يوضح كيف ينغرس مايكل تدريجياً في عالم كورليوني : ، يلتف مايكل في معطف البحرية الدافئ ، وينظر إلى الرجال الغرباء ، ويراقبهم بشئ من الرهبة ، ويبادلونه النظرات ، بقدر من الشك في البداية ثم بالاحترام لمكانته بعد ذلك . إنه مثل الأمير في المنفى ، ويتجول مايكل أمامهم ثم ينظر إلى الفناء ، .

والآن ينظر كل من العاملين إلى الآخر بشك ولكن باحترام . لم يعد مايكل ابن السيد ، . بل أصبح مثل ، الأمير في المنفى ، ، أى الشخص الذى سيعتلى العرش يوماً ما . لم يحدث شئ ، ولكن الجو أصبح معداً للتغيير . ويدرك مايكل بنفسه هذا التغيير . وفى لقائه الأخير مع كاي يقول لها وداعاً بمعنى الكلمة ، وكأنه لن يعود .

(٤) يبدأ ، نشاط ، مايكل عندما يحمى حياة والده ، ليس إلا . وعند هذه النقطة ، يكون السيد فيتو فى المستشفى .

مايكل ينظر إلى الرجل العجوز . عيناه مفتوحتان وإن كان لا يقدر على الكلام . ويلمس مايكل وجه أبيه .

مايكل

بوب .. بوب .. هذا أنا مايكل . ش ش ش ، لا تحاول أن تتكلم .
هناك رجال سيحضرون ليقتلوك . ولكننى معك .. إننى معك الآن .

لاحظ المعنى المزدوج لعبارة ، إننى معك الآن ، . إنها خطوة هامة فى اقتراب مايكل التدريجى تجاه السيد .

وتكشف هذه المرحلة من الحكمة عن بعض الصفات الخاصة بمايكل : روحه القوية ، وضبط النفس الكامل ، واللقاء الذى تم مع نقيب الشرطة ، الذى ، يلکم

مايكل فى فكه مباشرة بكل وزنه وقوته ، ، وهو البداية الفعلية للصراع بين البطل والقوى الخارجية ، وهى عائلات المافيا المعادية .

(٥) فى المرحلة التالية ، ويتطور فعال فى الشخصية والتواء مفاجيء فى الحبكة ، يقرر مايكل أن يقتل سولوتزو وحارسه النقيب ماك كلوسكى .

مايكل

رتب الاجتماع ياسونى .. يجب أن يتم فى مكان عام .. حتى أشعر بالأمان . إنهم سيفتشوننى عندما أقابلهم ولهذا لن أتمكن من أن أحمل أى سلاح . ولكن كليمزرا فكر فى طريقة يترك لى بها سلاحاً هناك . (توقف) ، ثم سأقتل الإثنين .

ويندهش كل من فى الغرفة .

سونى

أنت ؟

مايكل

إننى أعتبر محاولة سولوتزو قتل أبى أمراً خاصاً بى ، وأنت تعرف أننى سأقتلهما ياسونى .

مايكل يشع خطورة ، ويتوقف سونى عن الضحك .

هذا التحول الهام فى الشخصية والالتواء الدرامى الذى لايمكن التنبؤ به ، يفاجئ القارئ مثلما يفاجئ سونى ، ويقتل مايكل سولوتزو وماك كلوسكى ، وهو يفعل هذا كابن محب ووفى ، يسير وفق مفهوم أبيه للشرف .. لا عمل شرير يمر دون انتقام .

لم يعد مايكل يسير وفق اختياره هو . وبهذا القتل يستهل مايكل وجوده داخل العائلة .

(٦) ويحدث فاصل فى الحرب بين العائلات عندما يهرب مايكل إلى صقلية . والآن يتحول كل الانتباه إليه . إنها فرصة لى نراقب البطل عن قرب .

وتثير المناظر الريفية فى صقلية ، بما فيها من قيم متباينة ومن حب مايكل لأبولينا ، تثير التوقعات حول هروبه من عالم والده . وبدلاً من ذلك تجذب صقلية مايكل ليكون أكثر قرباً من صميم عائلة كورليونى . فاسم عائلته واسم البلدة القريبة التى يزورها منطبقان . إن مايكل يعرف أنه هنا فى بلدة كورليونى قد تم قتل جده وكاد أبوه أن يقتل أيضاً وهو صبى . ووجوده فى صقلية يحول قصص العائلة إلى واقع أمامه .

، قرية فى صقلية كثيفة ، تكاد تخلو من الناس .. ويتحرك مايكل وحرسه الخاص خلال طرقات القرية . وهم يسرون خلفه ... ويهبطون بعض السلام القديمة عبر نافورة حجرية ويتردد مايكل ثم يستخدم كفه كفنجان ليشرّب بعض الماء ، . والآن لقد ، عمّد ، مايكل نفسه بماء كورليونى دون ان يدرك . وبعد خبر مقتل أخيه سونى وفقده أبولونيا التى قتلها الانفجار الذى كان هو المقصود به ، تحول مايكل إلى كورليونى حقيقى .

وهناك صدام بين مثاليات مايكل السابقة وواقع وجوده فى الزمن الحاضر .. القتل والخيانة والثأر . إن المناظر التى تقدم رأس مايكل لاجود لها فى السيناريو، إنما يستنتج القارئ هذا بنفسه ويضمنه فى القصة .

(٧) وتبدأ حياة المافيا بالنسبة لمايكل ، ويعود إلى وطنه فى صباح يوم عيد الفصح دون توقع . وفى الحديقة ، يندفع أطفال عائلة كورليونى يحملون سلال العيد ويبحثون هنا وهناك عن كنوز الحلوى وعن بيض عيد الفصح المخبأ ، . والسيد أيضاً خارج المبنى يتجول فى الحديقة .

وفجأة يتوقف وينظر .

مايكل يقف هناك ، وما زال يحمل حقيبة السفر .

وتجتاح السيد مشاعر عظيمة ويخطو عدة خطوات

فى اتجاه مايكل .

مايكل يترك حقيقته ويسير تجاه والده الذى

يحتضن ابنه المفضل .

السيد كورليونى

كن ابنى .

هذه العبارة البسيطة تعنى ، تقبل قدرك وتسلم مسئولياتك كرئيس لعائلة كورليونى ، واحم كرامتك وكرامة عائلتك فى كل الظروف ، . ويقبل مايكل . إنه يتألم حيث لم يعد له أى اختيار فى حياته . هذا الندم هو آخر علاقة له بمثالياته السابقة .

مايكل

منذ مولدى وأنت ترتب كل هذا من أجلى .

السيد كورليونى

لا ، لقد أردت لك أشياء أخرى .

مايكل

أردت منى أن أكون ابنك .

السيد كورليونى

نعم ، ولكن الابن الذى قد يكون أستاذا أو عالما أو موسيقيا .. والحفيد الذى قد يكون ، من يعلم، حاكما أو ربما رئيساً للجمهورية .

مايكل

لماذا إذا صرت أنا رجلاً مثلك ؟

السيد كورليونى

أنت مثلى .. لقد كانوا يطاردوننى فى شوارع كورليونى عندما كان عمى ١٢ سنة بسبب ماكان عليه أبى . لم يكن لى اختيار .

ويبدأ مايكل والسيد كورليوني ، وهما الاثنان اللذان كانا مختلفين تماماً في بداية السيناريو ، في إظهار التشابه المفاجيء بينهما .

(٨) وتحدث خطوة أخرى في طريق التحول . إن مايكل الآن جرى لا يرحم ، وهذه هي طريقته في إرساء وضعه الجديد كرئيس للعائلة . ويأخذ أعمال عائلة كورليوني بين يديه ويجعل الأمر واضحاً لكل شخص أنه هو المسئول الآن ، وليس والده . إن الأب الروحي الآن هو أحد اتباع مايكل . إنه الشخص الوحيد الذي يقدر مايكل رأيه .

ويسيران خلال حديقة السيد الخاصة بالخضروات للطماطم والفلفل وقد نالت العناية اللازمة وتمت تغطيتها بشبكة حريرية . ويسير مايكل في الخلف ، ويستدير السيد وينظر إليه . ثم ينحني ليعدل نباتا من الطماطم . يريد مايكل أن يعبر عن شيء ما .. ويتردد .

مايكل

لقد احترمتك دائما .

فترة سكون طويلة . ويبتسم السيد لمايكل

السيد كورليوني

وأنا أيضا .

(٩) في جنازة السيد كورليوني ، يرى مايكل أن الناس يدركون أن بارزيني هو الشخص الذي سيتولى مكان السيد كأقوى رجل في المافيا . وهدف مايكل الآن هو أن يستعيد قوة عائلة كورليوني وأن يصبح السيد .

وأثناء الهبوط بتابوت السيد فيتو داخل الأرض ، يدرك مايكل أنه سيستعيد قوة عائلته ونفوذها وأن الآخرين سيطلقون عليه لقب السيد . كما قرر أن يكون الأب الروحي لابن أخته .

(١٠) وينتهي الصراع الشخصي لمايكل مع صراعه الخارجي عندما يقف أباً روحياً لابن كوني وكارلو ويعد بأن يحمي الطفل ضد كل شرور العالم . ويقوم رجال مايكل بقتل كل أعدائه واحداً بعد الآخر ، كما يخنقون أبا الطفل الذي كان

مايكل الأب الروحي له حديثاً . وأخيراً يقوم هو شخصياً بالانتقام لمقتل أبولونيا ، بأن يعثر على فابريزيو حارسه الخاص السابق في صقلية ويقتله .

لقد دارت الحبكة في دائرة كاملة . ويصبح مايكل الآن الأب الروحي ، وفي النهاية ، كما في البداية ، يستقبل السيد أتباعه بكل إحساسه بالسلطة وبكل قوته كفائد . وتلاحظ كاي الناس وهم يقبلون يد مايكل وتسمعهم وهم ينادونه بـ « السيد كورليونى » .

إن مايكل كورليونى هو المثال النموذجي للبطل فى السيناريو . إن صراعاته الداخلية والخارجية هى الصراعات الرئيسية فى الحبكة . ويرى القارئ كل تغيير يحدث لهذه الشخصية ويشهد التحول الكامل لها ويصدق . ومايكل متجانس بالرغم من أفعاله ، فقد كان مختلفاً عندما ظهر لأول مرة . ثم بدأ يتحول تدريجياً إلى زعيم للمافيا وسيد لا يرحم . ولكن القارئ يدرك دوافع مايكل ، ويرى المراحل التى جعلت قلبه يتحجر ، وبالتالي فهو لا يحكم على مايكل بقسوة .

وعندما كان السيد فيتو شاباً يؤسس وضعه فى الحياة ، ربما كان يشبه مايكل إلى حد كبير ، فهناك عدة تشابهات بين الأب والابن . وتمكن السيد فيتو بمرور الوقت فقط ، من أن يكتسب رفاهية أن يكون إنساناً وأن يموت فى سلام فى حديقته ، بدلاً من أن يموت من إطلاق الرصاص . ولا يرى القارئ إلا الجوانب الإيجابية للسيد فيتو ، ولا يعود هذا لأن كاتب السيناريو أراد أن يجملا سيرته ، بل يعود إلى أن السيد فى الحبكة يجب أن يتوازن مع شرور مايكل . وطبيعة السيد تعد بما سيكون عليه مايكل فى المستقبل . فمايكل سيكون مثل والده ، والسيد فيتو ربما كان فى صباه مثل مايكل الآن . إنهما يمثلان مرحلتين مختلفتين من حياة نفس البطل . وعنوان الفيلم ، الاب الروحي ، ينطبق على كلا الشخصين .

بناء التشويق

، سينة السمعة ، (١٩٤٦)
NOTORIPUS

إخراج : ألفريد هتشوك
سيناريو : بن هيخت وألفريد هتشوك

كان السينمائيون المحترفون والمتفرجون على حد سواء يرحبون دائماً بأفلام ألفريد هتشوك (١٨٩٩ - ١٩٨٠) . وبينما كان بعض النقاد يمتدحونه بوصفه ، مؤلف ، ومكتشف القلق الإنساني فيما وراء الطبيعة (الميتا فيزيقي) ، كان البعض الآخر يلومونه لعدم تعمقه بالقدر الكافي أو لعدم اهتمامه أصلاً بالمشاكل الاجتماعية . إلا أنه لا يوجد من ينكر إنجازات هتشوك التقنية ، وبلاغته المرئية ، وقدرته التي لا تخيب أبداً على التشويق .

بدأ هتشوك عمله في مجال السينما عام ١٩٢٠ كمصمم للعناوين في ستديوهات ، الممثلين المشهورين ، (فيمس بليزر) في لندن . وسرعان ما شق طريقه إلى أول مهمة إخراج له ، ثم قدم في عام ١٩٢٦ فيلم ، المستأجر ، وهو أنجح أفلامه الصامتة . وبإخراجه فيلم ، الابتزاز ، (وهو أول فيلم بريطاني ناطق) عام ١٩٢٩ دخل هتشوك عالم السينما الناطقة بتمكن تقني ملحوظ . وخلال الثلاثينات اكتسب هتشوك سمعته كأفضل مخرج سينمائي في بريطانيا

من حيث إقبال الجماهير على مشاهدة أفلامه ومن حيث إمكان تصدير أفلامه إلى الخارج ، وأصبحت قائمة أفلامه وقتئذ تضم أفلاماً ممتازة للتشويق مثل ، الرجل الذي عرف أكثر مما يلزم ، (١٩٣٤) و ، ٣٩ خطوة ، (١٩٣٥) و ، تخريب ، (١٩٣٦) و ، السيدة تختفى ، (١٩٣٨) الذي نال عنه هتشوك جائزة نقاد نيويورك كأحسن مخرج .

وكان هتشوك معجباً دائماً بالأفلام الأمريكية ويعتبرها من الناحية التقنية أعلى قدراً من الأفلام الأوربية . لذا لم يكن غريباً أن يقبل هتشوك دعوة ديفيد سلزنيك عام ١٩٣٧ لكي يعمل في هوليوود ، وبالرغم من أن التعاقد أصلاً كان عن إخراج فيلم عن غرق السفينة تيتانيك ، إلا أن المشروع ألغى بسرعة . وقام هتشوك بدلاً عنه بإخراج فيلم ، ريكا ، (١٩٤٠) وهو ميلودراما من العهد القوطي ، نال عنه جائزة الأوسكار كأحسن فيلم في ذلك العام .

وخلال الأربعينات اكتسب هتشوك سمعته عن جدارة كفنان متمكن من التشويق ، من خلال تقديمه أفلام ممتازة على أعلى مستوى (كلاسيكية) مثل ، اشتباه ، (١٩٤٢) و ، ظل من الشك ، (١٩٤٣) و ، المأخوذ ، (١٩٤٥) و ، سيئة السمعة ، (١٩٤٦) . ولكنه خلال الخمسينات قدم أكثر مراحل نجاحاً . ففي هذه المرحلة أخرج خمسة من أعظم أفلامه : ، غريبان في قطار ، (١٩٥١) و ، النافذة الخلفية ، (١٩٥٤) و ، دوار ، (١٩٥٨) و ، الشمال عن طريق شمال الغرب ، (١٩٥٩) و ، نفوس معقدة ، (١٩٦٠) ، هذا إلى جانب أفلامه الناجحة الأخرى ، أطلب م من أجل الجريمة ، (١٩٥٣) و ، المشكلة مع هاري ، (١٩٥٥) وإعادة إخراج فيلم ، الرجل الذي عرف أكثر مما يلزم ، (١٩٥٦) . وخلال الأعوام الخمسة عشر الأخيرة من أعمال هتشوك كانت أفلامه أقل أثراً ، وإن كان مخرجها لازال يحظى بإقبال الجماهير . وما زالت إعادة عرض بعض أفلامه (رتروسبكتيف) إلى الآن تجذب أعداداً هائلة من المتفرجين ، وعندما أعيد توزيع فيلمي ، دوار ، و ، النافذة الخلفية ، في عام ١٩٨٣ ، كانا من أكثر أفلام هذا العام نجاحاً من حيث عائد التذاكر المباعة .

وسيناريو فيلم « سيئة السمعة » (١٩٤٦) الذي كان مرشحاً لجائزة الأوسكار ،
كتبه بن هيخت (١٨٩٣ - ١٩٦٤) ، وهو من أعظم كاتبي السيناريو موهبة
وأغزرهم إنتاجاً في أمريكا . وخلال أربعين عاماً من العمل في هوليوود ، كتب بن
هيخت (وحده أو بالاشتراك مع غيره) سبعين سيناريو ، كما ساهم في كتابة
بعض السيناريوهات التي نسبت إلى كاتبي سيناريو آخرين ، ومن بين هذه فيلمي
« ذهب مع الريح » (١٩٣٩) و « المراسل الأجنبي » (١٩٤٠) .

وسيناريو « سيئة السمعة » وفقاً لما ذكره المخرج الفرنسي فرانسوا تريفوف في
كتابه « هتشوك » ، له « خط قصة صاف ، بمعنى أنه يصل إلى أعلى قدر من
التأثير بأقل قدر من العناصر . إنه حقيقة نموذج جيد لبناء السيناريو » . ويقول
ليونارد ليف في كتابه « التعاون الثرى والغريب بين ألفريد هتشوك وديفيد
سلزنيك » عن العمل في معالجة وسيناريو « سيئة السمعة » : « كان هيخت
وهتشوك يلتقيان عدة أيام من كل أسبوع فيما بين التاسعة صباحاً والسادسة
مساءً ، وكان هيخت يذرع الحجرة بخطواته ذهاباً وإياباً أو يرقد على الأرضية ،
وكان هتشوك يجلس بجديّة على مقعد معتدل الظهر ويداه معقودتان على وسطه ،
بينما تبرق عيناه . وكان هيخت يتعرض للبناء الدرامي ولتطور الأحداث ، بينما
كان هتشوك يتعامل مع الجوانب المرئية من التشويق والإثارة . وفيما بين هذه
اللقاءات كان هيخت يكتب على الآلة الكاتبة القصة حسب وضعها في ذلك الوقت ،
ثم يعود إلى هتشوك للمراجعة وإعادة النظر والتعديل والتنقيح » .

ويضيف كتاب تريفوف عن هتشوك إن هتشوك وهيخت كان يستخدمان
اليورانيوم المخبأ في زجاجات نبيذ مزيفة في السيناريو على أنه الـ « ماكجافين » ،
(« ماكجافين » هو إصطلاح هتشوكي يطلقه على السر الذي يعتبر اكتشافه أمراً
هاماً بالنسبة لأي قصة) . وكان المنتج يحتار في كلمة يورانيوم ، فأقول أنا ، إنه
.. الشيء الذي سيصنعون منه القنبلة الذرية ، ، فيسألني ، أي قنبلة ذرية ؟ ، تذكر
أننا كنا في عام ١٩٤٤ ، أي قبل هيروشيما بعام كامل ، .

وبعد أن قام هتشوك بأبحاثه البريئة عن الأسلحة الذرية من أجل هذا الفيلم ،
أكتشف أنه كان تحت رقابة المباحث الفيدرالية لمدة ثلاثة شهور ، وهي حقيقة

يبدو أنه كان يستمتع بها ، وهي أيضاً ما نتوقع أى يحدث داخل أى فيلم لهتشكوك .

ومن السهل على المتفرجين أن يرتبطوا بالتشويق الدرامي فى أى فيلم ، لأنهم يعرفون من تجاربهم الأحاسيس وردود الأفعال العاطفية التى تنشأ خلال المواقف الغامضة والتى تتخللها بعض المخاطر ، والرغبة فى أن يتطلعوا مقدماً ليروا ما سوف يحدث ، والإثارة ، وتوقع أسوأ الاحتمالات والرغبة المحمومة فى حدوث أحسنها .

وكانت السينما دائماً ، بما لها من قدره لا تبارى على خلق الإيحاء بالواقع ، قادرة على التلاعب بحب الاستطلاع لدى الجماهير ، وعلى جعلهم يندمجون تماماً فى المواقف الغامضة أو الخطرة أو المرعبة . وحيث أن الزمن السينمائى مرن إلى حد بعيد ، فيمكن للفيلم أن يكتفأ أيا من هذه المواقف أو يطيل مدتها ، حتى يتمكن بهذا التصرف من تعميق التشويق .

وغالباً ما تستخدم كلمة تشويق بصفة عامة غير دقيقة . قد تعنى أحيانا مجرد إثارة الفتنة . كما يطلق هذا الاصطلاح عادة على القصص البوليسية ومغامرات الجاسوسية ، بما تضمها من إطلاق للنيران وسرقات ومطاردات بالسيارات .. وعلى جميع أفلام الحركة ، سواء ماكان يحدث منها فى الغرب القديم أو فى الفضاء الخارجى .. وعلى الكوميديات التهريجية أو الرومانسية التى تعتمد على موقف مشوق على الأقل ، (ومثال ذلك ، عدم التأكد عما إذا كان البطلان المحبان سيلتم شملهما) . وهناك درجات وأشكال مختلفة من التشويق يتم بناؤها فى أغلب الأفلام بصرف النظر عن نوعها .

ولقد أسهم الفريد هتشكوك فى فهم التشويق السينمائى وكيف يؤدى مهمته أكثر من أى سينمائى آخر . فلهذه المعرفة المصقولة والحنكة عن كيف يجعل متفرجيه يقلقون .. وكيف يحير جمهوره .. وكيف يخذل توقعاتهم .. وفى الوقت نفسه ، كيف يمدهم بهواجس جديدة ومفاجآت جديدة . كان يعرف كيف يجعلهم ينسون كل مشاغلهم وكيف ينغمسون تماماً فى كل منحنى من منحنيات التشويق . لقد قدم لنا تعريفاً دقيقاً للتشويق ، مع التمييز بعناية بين التشويق والمفاجأة :

نحن الآن فى دردشة بريلة جداً . لنفرض أن هناك قنبلة تحت المنضدة الموجودة بيننا ولا يحدث أى شئ ، ثم فجأة « بوم ! » . هناك انفجار . لقد فوجئ المتفرجون ، ولكن قبل هذه المفاجأة كان المنظر عاديا تماماً لا يترتب عليه أى شئء محدد . والآن ، فلنفحص موقف تشويق . القنبلة تحت المنضدة والجمهور يعرف ذلك ، فقد يكونوا قد شاهدوا الثائر وهو يضعها هناك . إذا فالمتفرجون يدركون أن القنبلة ستنفجر فى الساعة الواحدة وهناك ساعة حائط ضمن المنظر . ويرى المتفرجون بوضوح أن الساعة وقتلذ هي الواحدة إلا ربع . فى هذه الظروف يصبح الحوار البرئ الذى لا يؤذى أحداً مثيراً لاهتمام المتفرجين لأنهم يشتركون فى المنظر، ويتوق المتفرجون لتحذير الشخصين الموجودين على الشاشة . « ليس من الضرورى أن نتحدثا فى مثل هذه الأمور التافهة . هناك قنبلة تحتكما توشك على الانفجار! » .

فى الحالة الأولى قدمنا للمتفرجين ١٥ ثانية من المفاجأة عند لحظة الانفجار . وفى الحالة الثانية قدمنا لهم ١٥ دقيقة من التشويق .

ويعتبر فيلم « سيئة السمعة » من أحسن الأمثلة للتشويق فى تاريخ السينما .

● الملخص

فى المحكمة ، يصدر القاضى حكمه بحبس جون هيوبرمان لمدة عشرين سنة لخيانته لوطنه الولايات المتحدة . وبعد المحاكمة ، يحاصر الصحفيون إينته أليشيا، ولكنها ترفض أن تتحدث إليهم ، ويراقبها رجلان سراً وهى تشق طريقها إلى خارج المحكمة .

وفى جمع صغير فى مسكن أليشيا ذى الطابق الواحد فى ساحل ميامى ، نجد الضيوف جميعهم فى حالة سكر ، وكذلك المضيفة أيضا . ويتولى الكابتن البحرى ، وهو رجل مهذب وسيم أكبر سناً ، مهمة تذكير أليشيا بالرحلة البحرية التى سيقومان بها معاً فى اليوم التالى ، ولكنها توجه اهتمامها إلى ديفلين ، الغريب الذى يحضر هذه

الحفلة بدون دعوة ، والذي لم تره من قبل قط . وتدع ضيوفها يغادرون المكان ، فيما عدا هذا الغريب ، الذي تقترح عليه أن يخرجاً معاً في جولة بالسيارة في هذا الوقت المتأخر من الليل .

وتقود أليشيا السيارة بكل تهور ، وهي ثملة تماماً ، وتزيد من السرعة لكي ترهب الراكب معها ، ولكن جو اللامبالاة الذي يعتريه لا يتغير . ويوقف رجل الشرطة السيارة . وهذه هي المرة الثانية التي ترتكب فيها أليشيا نفس المخالفة . ويسلم ديفلين تحقيق شخصيته لرجل الشرطة ، ويعتذر رجل الشرطة ، ويؤدي التحية ، ويتحرك مبتعداً . وتذكر أليشيا أن ضيفها رجل مسئول يمثل الدولة . فتغضب وتأمرة بمغادرة السيارة . فيلكمها في فكها وتفقد وعيها ، ويتولى هو قيادة السيارة .

الصباح التالي . تستيقظ أليشيا في سريرها ، وما زالت بملابسها التي كانت ترتديها في الليلة السابقة وما زال أثر ما شربته من قبل واضحاً عليها . ديفلين موجود وقد أعد لها ما يعالج هذه الآثار . تتناول أليشيا العلاج ولكنها لا تزال غاضبة منه لأنه خدعها . ويشرح لها ديفلين بأنه مكلف بإعدادها لإحدى مهام المخابرات ، لكي تكشف عن وجود بعض النازيين المختبئين في البرازيل . وسوف يساعد ماضى ولدها على تسهيل مهمة أن تتغلغل في هذه المجموعة . ولكنها لا تهتم بهذا النوع من العمل على الإطلاق ، وتقول : « إننى لا أهتم بالوطنية .. ولا بالمتحمسين للوطن » . ويفند ديفلين رأيها هذا بأن يذيع جزءاً من حوار مسجل لها مع والدها ، الذي كان يحاول أن يغريها بالعمل لصالح النازيين . وترفض أليشيا بإصرار . وتقول لوالدها انها تكرهه وتكره مبادئه ، وأنها تحب أمريكا ولن تفعل أى شئ ضدها . وتضعف أليشيا بعد الاستماع إلى التسجيل ، ولكنها لا تزال ترفض أن تساعد ديفلين . وتخبره بأنها تريد فقط أن تقود حياتها كما تشاء وأن تتمتع بذلك .

وبعد ذلك ، وفي طائرة تحلق فوق مدينة ريودي جانيرو ، يخبر ديفلين أليشيا ، التي تمكن من إقناعها بأن تعمل معه ، بأنه قد تسلم فوراً خبراً يفيد بأن والدها قد انتحر في السجن . وتشعر أليشيا بالأسف ، ولكن لم يعد هناك داع الآن لكي تكره والدها .

وفي ريو ، ينتظر ديفلين وأليشيا من أجل مهمتهما ، وهما جالسان في أحد المقاهي ، أليشيا لم تعد تشرب الخمر ولم تعد تلتقي بأصدقاء جدد من الرجال ، منذ ثمانية أيام ، ولا يحاول ديفلين أن يمتدح أليشيا على هذه الإنجازات . ولكنها تدرك باحساسها إنه منجذب إليها ، وإنه يخشى الوقوع في حبها .

ويتناقش بول برسكوت (رئيس ديفلين) مع عدد من المسؤولين الأمريكيين والبرازيليين حول مهمة أليشيا ، ويعتقد برسكوت أنها صالحة تماماً لتنفيذ المهمة التي خططوها لها لأنها تعرف كيف تصادق الرجال ، . هذا بالإضافة إلى أن أليكس سباستيان ، وهو أحد الرجال الذين يهتمون بمتابعتهم ، كان صديقاً حميماً لوالدها وكان قد أبدى إعجابه بها من قبل .

ويقع ديفلين وأليشيا في غرام كل منهما للآخر . وفي فندق أليشيا ، ينقطع الجو العاطفي بينهما بمكالمة تليفونية من برسكوت ، وعلى ديفلين أن يتجه إلى مكتب برسكوت .

وعندما يطلع ديفلين على الخطة ، لا يعتقد أن أليشيا ستوافق على تنفيذها . ويمزح بيرد سلى ، أحد أعوان برسكوت ، ويقول أن ديفلين قد وقع في غرام أليشيا . ويوضح برسكوت أن ديفلين ليس من النوع الذي يمكن أن يرتبط بواحدة لها سمعة ابنة هيوبرمان ، . ويخبران ديفلين بأن سباستيان كان يحب أليشيا في يوم ما . ويغادر ديفلين المكان .

ويعود ديفلين إلى الفندق مهموماً . ويخبر أليشيا بأن عليها أن تتغلغل في حياة سباستيان وأن تصل من خلاله إلى باقي المجموعة

النازية . وتساءل أليشيا لأن ديفلين لم يعترض ، ولكنها توافق على تنفيذ الخطة على أى حال ، وتصيب لنفسها مشروباً .

وفى الصباح التالى ، داخل أحد التاكسيات ، يخبر ديفلين أليشيا أن عليها أن تتذكر أنهما التقيا فقط داخل الطائرة إلى ريو وانه أحد رجال العلاقات العامة لشركة طيران بان آم .

ويمتطى ديفلين وأليشيا جوادين فى أحد الممرات ، عندما يلمحان سباستيان مع رفيق آخر يمتطيان جوادين أيضا . وفى البداية لا يلح سباستيان أليشيا ، فيضرب ديفلين جوادها خلسة فينطلق بعيداً فى عنف . وينطلق سباستيان وراءها لينقذها ، وعندما يتمكن من إيقاف الجواد يبدو أن راكبته قد استحوذت على كل تفكيره .

ويجلس ديفلين وحيداً وقلقا ، فى نفس المقهى الذى كان يجلس فيه مع أليشيا من قبل .

وفى أحد المطاعم تصرح أليشيا لسباستيان بأنها كانت معجبة بوالدها إلى حد كبير وبأن ديفلين مجرد شخص ، يضايقها ، ويدعوها سباستيان إلى حفل عشاء فى منزله فى مساء نفس اليوم .

وفى فندق أليشيا ، يخبرها برسكوت بأن عليها أن تتذكر أسماء كل الرجال الذين ستلتقى بهم فى الحفل .

وفى منزل سباستيان ، تقدم مدام سباستيان ، وهى والدة أليكس القاسية المظهر ، تقدم نفسها إلى أليشيا وتتمكن من أن تخيفها ، وإن تم ذلك بطريقة مؤدبة . وتعلن والدة أليكس عن دهشتها من أن أليشيا لم تشترك فى الشهادة خلال محاكمة والدها . وتجيب أليشيا بسرعة بأن والدها طلب منها ألا تشترك فى الشهادة ، ضمانا لسلامتها .

ويدخل سباستيان ويقدم أليشيا إلى باقى الضيوف وهم أربعة من الرجال الألمان (بما فيهم د. أندرسون ضيف الشرف) ورجل وزوجته برازيليان . وأثناء العشاء ، يصبح أحد الضيوف ، وهو إميل هوبكا ، قلقا للغاية عندما يلحظ زجاجة النبيذ التى سيتم استخدامها . ويهدئه سباستيان ، بينما يقوم كبير الخدم بصب النبيذ .

وبعد تناول العشاء ، يناقش كل الرجال ، ما عدا هويكا ، موضوع جدية اضطراب هويكا الزائد ويقررون ضرورة إنهاء حياته .

اليوم التالي فى حلبة سباق الخيل ، مدام سباستيان تراقب ، ويقول سباستيان ، لقد انتهى أمر مستر هيوبرمان منذ مدة طويلة ، . إنه يتمنى أن تكون أمه أكثر تودداً إلى صديقته الجديدة ، ولكن من الواضح أن أمه غيورة ومتشككة . وفى الوقت نفسه ، أليشيا وديفلين موجودان بجانب مضمار السباق ، يتظاهران بأنهما تقابلا بالصدفة . وتخبره عن العالم د. أندرسون ، وعن اضطراب إميل بخصوص زجاجة النبيذ . كما تقول لديفلين أيضا أنه ، يمكنه أن يضيف سباستيان إلى قائمة أصدقائها الرجال ، . وأليشيا غاضبة من ديفلين لوضعها فى هذا الموقف . وهو يذكرها بأنها قبلت القيام بهذه المهمة من تلقاء نفسها . ويشعر ديفلين بأنه كان غيباً عندما اعتقد أن «امرأة مثل أليشيا يمكنها أن تغير موقعها» . وتتظاهر أليشيا بأنها تراقب السباق ، بينما هى تبكى من خلف المنظار المقرب . ويذكرها ديفلين بأن هناك من يراقبهما من بعيد . ويصل سباستيان ويتوقف هذا الحوار وينصرف ديفلين . وسباستيان غيور من علاقة أليشيا بديفلين . وتدعى أليشيا أنها تكره ديفلين . ويسألها سباستيان إن كان يهمها أن تثبت أن غريمه لا يعنى شيئا بالنسبة لها .

وفى مكتب برسكوت يتباحث رجال المخابرات . ويطعن بيردسلى فى شخصية أليشيا مما يغضب ديفلين . وتصل أليشيا فى حالة ارتباك ، لقد طلب سباستيان منها أن تتزوجه . ويعتقد المجتمعون بأنها فرصة مفيدة مدهشة .

وفى ضيعة سباستيان ، يخطر سباستيان أمه بحزم عن موعد زواجه من أليشيا ، مما يسبب لها غما ملحوظا .

وبعد بضعة أسابيع ، تنتقل أليشيا إلى منزل سباستيان . وتسأل جوزيف عن مفتاح دولاب فى الحائط . ويخبرها بأن مدام سباستيان

تحتفظ بجميع مفاتيح المنزل . وتقوم أليشيا بمداعبة أليكس وتطلب منه أن يحصل على المفاتيح من أمه . ويصحب جوزيف أليشيا في جولة خلال المنزل . وتلاحظ أن أيا من المفاتيح لا يتفق مع قفل قبو الخمر . وهنا يخبرها جوزيف أن مستر سباستيان فقط هو الذى يحمل هذا المفتاح .

وتلتقى أليشيا مع ديفلين في حديقة عامة ، ويقرران أنه لابد من وجود شيء هام جدا في قبو الخمر . ويخبرها ديفلين بأن تقنع زوجها بأن يقيم حفلا في منزله ، حتى يتمكن ديفلين من دخول المنزل وفحص قبو الخمر بنفسه .

وتكتشف أليشيا مفتاح قبو الخمر في سلسلة مفاتيح سباستيان وتحتفظ به .

والحفل مزدحم وإن كان أنيقا . وأليشيا مضطربة لأن ديفلين قد تأخر . وما أن يصل حتى تضع المفتاح في يده فوراً .

وبعد أن تبتعد أليشيا عن أليكس ، تتولى الحراسة بينما يفحص ديفلين قبو الخمر . ويوقع إحدى الزجاجات دون قصد وتقع على الأرض ، وتسقط منها بودة معدن خام بدلاً من الخمر ، ويضع ديفلين جزءاً من بودة المعدن في جيبه ويضع زجاجة أخرى مماثلة تماماً في مكان التي سقطت .

ويحيط جوزيف سيده علماً بنقص الشمبانيا ، ويتجهان سوياً إلى القبو . ويلحظ سباستيان وجود أليشيا وديفلين في الحديقة معاً ، فيرسل جوزيف بعيداً . ويضم ديفلين أليشيا في عناق واضح ويقبلها باحساس عاطفي لكي يراه سباستيان . ويتظاهران بأن ديفلين كان يتصرف كذلك نظراً لحالة سكره ويأسه . ويعتذر ديفلين وينصرف . ويطلب سباستيان من أليشيا أن تعود إلى ضيوفهما .

وبعد فترة أثناء الليلة نفسها ، يكتشف سباستيان أن مفتاحه الخاص بقبو الخمر غير موجود ، ولكنه يجد في الصباح أن المفتاح قد أعيد إلى سلسلة مفاتيحه . كما يلحظ أيضا بعض الخلل في قبو الخمر .

ويوقظ سباستيان أمه . وفي حجرتها ، يخبرها بأنه يعتقد أنه قد تزوج من جاسوسة أمريكية وأن ديفلين هو شريكها .

وتقبل أليشيا على يومها الجديد ويبدو عليها الارتياح ، حيث تعتقد أن زوجها لم يلحظ اختفاء المفتاح قط .

ويتأكد سباستيان من أن شركاءه سوف يقتلونه (مثلما فعلوا مع إميل هوبكا) عندما يكتشفون الحقيقة ، وتهذه أمه وتخبره بأن رفاقهم النازيين لن يكتشفوا حقيقة أليشيا ، ولكن عليه أن يدعها تدبر موت زوجته الشابة . وتقول له : يجب أن يحدث هذا ببطء . إذا أمكن أن تصبح مريضة ، وتظل مريضة لفترة ، حتى وخلال تناول طعام الغذاء في اليوم نفسه ، يقنع إليكس زوجته أليشيا بأن تشرب قهوتها .

وفي مكتب برسكوت ، تشعر أليشيا بأن الضوء يضايقها بشكل غير عادي ، ويخبرها برسكوت بأن المعدن الخام الذي وجد في زجاجة النبيذ هو اليورانيوم ، وأن مهمتها الآن أن تعرف من أين يستخرج . كما يخبرها أيضا بأنه سيستبدل من يتصل بها ، لأن ديفلين طلب نقل نشاطه إلى أسبانيا .

وتلتقي أليشيا بديفلين في الحديقة العامة . ويفشل في أن يذكر أمامها موضوع نقله . ويلاحظ ديفلين أنه يبدو عليها المرض . وتكذب عليه وتخبره بأن هذا مجرد آثار مرض سابق . ومرارا تعيد إليه وشاحاً كان قد أهداه لها من قبل ، وتودعه وتنصرف وهي تترنح .

وتصوب مدام سباستيان المزيد من القهوة من أجل أليشيا . ويلاحظ د . أندرسون التدهور الصحي الذي تمر به المرأة الشابة . ويقترح أن

تعرض نفسها على أحد الأطباء ، ويخبرها بأنه سيذهب إلى منطقة جبال كاريوكا لعمل ما . ويقترح أيضا أن هذه الرحلة قد تفيد أليشيا . وتستدرجه أليشيا لكي يقر باسم المكان الذي يقصده بالضبط في جبال كاريوكا . ويقاطع اليكس الحوار بسرعة قبل أن يفشى د . أندرسون مزيداً من المعلومات . ويلتقط د . أندرسون عن طريق الخطأ فنجان القهوة الخاص بأليشيا بدلاً من فنجان ، مما يقلق سياستيان وأمه . وفجأة تتأكد أليشيا هنا أن القهوة تحمل سماً . وتستأذن في الانسحاب بأدب وتبدأ في شق طريقها إلى خارج الحجرة . وتختلط الرؤية أمام عينيها وتجد صعوبة في المشي ، وتقع منهاراً في الصالة ، ويحملها د . أندرسون وسياستيان إلى حجرتها بالرغم من احتجاجاتها الضعيفة ، ويأمر سياستيان بفصل خط تليفونها .

ولا يقدر برسكوت وديفلين على تفسير لماذا تتخلف أليشيا عن جميع اجتماعاتها لمدة خمسة أيام ويقرر ديفلين أن يقوم بزيارة عائلة سياستيان .

ويصل ديفلين إلى ضيعة سياستيان بينما كان أليكس يجتمع مع زملائه . ويعلن جوزيف عن وصول ديفلين بينما كان د . أندرسون يوضح أن هناك أشخاصاً يتتبعونه في بعض تنقلاته أخيراً . ويجد سياستيان نفسه محاصراً بين أهمية ما يقوله أندرسون وخبر وصول ديفلين . ويتسلل ديفلين إلى حجرة أليشيا بالدور العلوي ويكتشف أنها تشرف على الموت . ويحملها إلى سيارته تاركاً أليكس سياستيان بين يدي المتآمرين النازيين .

وفي أحد مكاتب الحكومة ، يتناول إثنان من السكرتيرين ملف أليشيا . ويوضح الملف أن مهمتها قد تمت بنجاح ، ويقوم أحدهما بتغيير اسمها الأخير من سياستيان إلى ديفلين .

يتضمن سيناريو ، سيئة السمعة ، بعض التوجيهات الخاصة بآلة التصوير ، ولكنه لا يعتبر سيناريو تنفيذي يصف كل لقطة من الناحية التقنية . وسيناريو

، سبلة السمعة ، عبارة عن نص يصلح للقراءة ، وكأنه مسرحية سينمائية . ويتم فيه ذكر الأوضاع الرئيسية لآلة التصوير وتحركاتها ، بكل كياسة ، لمجرد المساعدة على تصوير الأحداث .

داخلي . صالة سباستيان . ليل .

لقطة كاملة للصالة وهي مزدحمة الآن بضيوف الليلة . يمكننا أن نرى من خلالها حجرة الجلوس أيضا ، إنها مزدحمة بنفس القدر . الناس يقتربون من البوفيه أو يبتعدون عنه ، وخلف حجرة الطعام ينتشر عدد من الموائد الصغيرة في التراس . ويوضح قطع أن د . أندرسون قلق ومريض . هناك صوت عال من الأحاديث المتداخلة وموسيقى تغمر المنظر كله . آلة التصوير تبدأ حركة بان أفقية حتى تصل إلى رأس كبيرة لأليشيا . وجهها يحمل تعبيراً عن القلق المستتر . وتختلس النظر إلى الباب الأمامي .

لقطة قريبة - يدها ومنديلها يملآن الشاشة .

يعمل هتشوك دائما عن قرب مع كاتبى السيناريو لأفلامه ، فالجوانب الدرامية والسينمائية للقصة لا تنفصل عن بعضها بالنسبة له ، وهو يعتبر سلوك ، آلة التصوير جزءاً من الحبكة . وكان يفكر فى كل التفاصيل المرئية فى أفلامه بينما كان يعد السيناريو لها . وكان هتشوك معتاداً أن يقول أن الفيلم جاهز عندما يكتمل السيناريو - ولا يبقى إلا التصوير . ووفق طريقته ، فإن الفرد يخلق الفيلم قبل التصوير . أما أن تخلق الفيلم وأنت واقف وراء آلة التصوير فهذا يماثل أن تؤلف الموسيقى وأنت واقف أمام الأوركسترا فى انتظار العزف .

ومنذ بداية الفيلم ، عندما تترك أليشيا قاعة المحكمة حيث تم الحكم على والدها لخيانته لوطنه ، وآلة التصوير تتركز عليها هى .

وعندما يبدأ الناس فى الخروج من قاعة المحكمة ، تتركز آلة التصوير على امرأة شابة حسنة المظهر والثياب . وتتحرك هى إلى الأمام لتصبح فى لقطة قريبة ، يخلو وجهها من أى تعبير . وتتراجع آلة التصوير أمامها ، وقد حاصرها الناس من كل جانب .

هذه اللقطة القريبة تساعد على أن يقترب القارئ من أليشيا . إن هتشكوك يعرف أن حجم الصورة له قوته ووقعه على أحاسيس المتفرج ، وخاصة ، عندما تستخدم الصورة لكي يتوحد المتفرجون معها ، .

أليشيا تشق طريقها خلال الزحام .

أصوات

دقيقة من فضلك يامس هيوبرمان .

انتظري يامس هيوبرمان .

انظري في هذا الاتجاه لوسمحتي .

وتبرق فلاشات التصوير على وجهها . وتتنظر أليشيا حولها بينما تنطلق أصوات أخرى .

أصوات

نريد بياناً منك يامس هيوبرمان ، عن والدك .

مثلاً ، هل تعتقد أن والدك نال ما يستحقه .

مس هيوبرمان لا تجيب ، وتتحرك إلى الأمام باستمرار .

أصوات

هل يمكننا أن نقول أنك سررت لأن والدك سيدفع

الجزء لكونه عميل ألماني ؟

مس هيوبرمان تمر إلى خارج الصورة وتستقر آلة التصوير على رجلين يتابعانها بنظرهما .

الرجل الأول

هيا نعرف إن كانت تحاول أن تغادر المدينة .

الرجل الآخر يهز رأسه ويخرج من الصورة .

ويدهش القارئ لعدم تحدث أليشيا هيوبرمان مع الصحفيين ، كما يتساءل
عمن يكون الرجلان اللذان يراقبانها . وتجذب هذه الاسئلة القارئ إلى الاستمرار
مع السيناريو .

وفى بداية المشهد التالى ، فى حفلة أليشيا ، نجد الأجابة على أحد هذه
الأسئلة . تقول أليشيا لأحد ضيوفها أن بعض رجال الشرطة يتابعونها . ثم يبرز
سؤال جديد مباشرة . أليشيا تغازل رجلاً لانرى وجهه طوال المنظر كله .

داخلى . مسكن من دور واحد فى ميامى .ليل (بعد مرور ساعة) .
لقطة شبه بعيدة - رأس وأكتاف الضيف الغامض فى الحفلة من الخلف
تملاً الشاشة . أليشيا تجلس أمامه مواجهة آلة التصوير . رأسها يميل إلى
الوراء وهى تستمع إلى أسطوانة على الفونوغراف . مستر هويكن وإيثيل
نائمان . تتحرك آلة التصوير حول المكان ببطء حتى تصبح أليشيا
والجالس أمامها فى الوضع الجانبي (بروفيل) ، ولأول مرة نرى وجه
ديفلين .

هذا الجزء الصغير من السيناريو مثال نموذجى لتحكم هتشوك فى مدارك
المتفرجين وأحاسيسهم . ولو استمر الموقف أكثر من هذا لأصاب المتفرجين
بالإحباط . وسؤال « من هو هذا الرجل ؟ » لن تكون له نفس القوة أيضا ، بل كان
سيصبح مصدراً للإزعاج والتذمر . لقد عرف المؤلف بالضبط طول المدة التى
يمكنه أن يتلاعب بفضول المتفرجين خلالها دون أن يصيبهم أى ضرر ، وكيف
يمهد للتوقع ، وكيف يرضيهم ، ثم كيف يقلب هذه التوقعات فجأة رأساً على
عقب . يقول هتشوك ، إنك تحافظ على أن يبقى المتفرج بعيداً بقدر الإمكان عما
سيحدث فعلاً ، .

ونجد فى سيناريو « سيئة السمعة » أن الحب بين أليشيا وديفلين أمر متوقع
منذ البداية . وتنمو العلاقة بينهما بسرعة . وفى حجرة أليشيا فى الفندق ،
يتبادلان ما أطلق عليه فيما بعد « أطول قبلة فى تاريخ السينما » . وهنا يحدث
الإلتواء الدرامى فى الحكمة ، فديفلين والمتفرجون يعرفون سوياً أن مهمة أليشيا
هى أن تشق طريقها إلى قلب وحياة أليكس سباستيان . والاسئلة الجديدة تجذب

المتفرج إلى أعماق القصة . هل سيبلغ ديفلين هذه الرسالة إلى أليشيا ؟ وإذا حدث هذا ، هل ستقبل هي المهمة ؟ وماذا يعنى هذا بالنسبة لغرامهما ، الذى بدأ فى منتهى اكتماله منذ فترة وجيزة ؟ ويبدأ التوتر الدرامى فى الفيلم فى الظهور .

وبمعرفة طبيعة مهمة أليشيا ، يتوقع المتفرج أن يشاهد الجهود التى ستبذلها لى تدخل منزل أليكس سباستيان ، وأن يرى لقطات إغرائها له ، وهكذا . وبدلاً من ذلك نجد إتفاقة غير متوقعة فى الحبكة .. مفاجأة .. إذ يطلب أليكس سباستيان من أليشيا أن تتزوجه . وبدون عنصر المفاجأة يصبح من السهل تماماً التنبؤ بأغلب قصص الأفلام . إن المفاجأة تلغى ما سبق توقعه وتمنح القصة دفعة جديدة .

وبمجرد زواج أليشيا من أليكس وتغلغلها فى منزل سباستيان ، يصبح لازماً عليها أن تحصل على مفتاح قبو الخمر بالرغم من التحفظ عليه ، وهنا يبدأ التشويق الهتشكوكى . وكلما توحد المتفرج مع البطلة ، كلما توترت الأحاسيس .

داخلى . غرفة الملابس . ليل .

لقطة متوسطة - تتحرك أليشيا إلى الأمام إلى الخزانة ذات الأدراج حيث تستقر المفاتيح على سطحها . نسمع صوت الدش من باب الحمام فى الخلف وهو نصف مفتوح .

لقطة قريبة - أليشيا تنظر إلى المفاتيح .

لاحظ أن اللقطة القريبة تمحو الحاجز الذى يفصل بين المتفرجين وأليشيا ، وتجعل أحاسيسها أكثر حميمية . ونجد بدءاً من هذه اللحظة ، أن كل حركة وكل جملة حوار فى هذا المنظر تؤدي مهمة تأخير إنفراج التوتر .

لقطة قريبة - نرى أصابعها وهى تفحص المفاتيح حتى تتوقف عند مفتاح معين . تتحرك آلة التصوير إلى الداخل مثلما فعلت فى حالة باب القبو . الاسم الموجود على المفتاح مطابق تماماً . وتبدأ أصابعها فى إخراج المفتاح بسرعة من الحلقة . وهنا نسمع فجأة صوت سباستيان وقد ارتفع .

والتهديد بأن سباستيان قد يكتشف فى أى لحظة ما تهدف إليه أليشيا هو تهديد للمتفرجين مثلما هو تهديد لأليشيا . لقد أصبح المتفرجون شركاء لها .

صوت سباستيان

يدهشنى حضور مستر ديفلين . إننى لا ألوم أى أحد
على الوقوع فى غرامك . إننى آمل فقط يا عزيزتى ،
ألا تقومى بعمل أى شىء الليلة ، يعطيه أى انطباع
خاطيء ..

لقطة متوسطة - أليشيا ثابتة للحظة . تأخذ المفتاح وتعبّر الحجرة إلى
منتصفها . إنها تمتلك المفتاح الآن . وتنظر إلى أسفل إلى المفتاح فى راحة
يدها المفتوحة .

ويمتد التوقع أكثر وأكثر . وبينما تتساءل أليشيا عن أين تخبئ المفتاح ،
يخبرها صوت سباستيان فرحاً بأنه قادم (يزداد الخطر) ويطلب من أليشيا ألا
تفقد صبرها، أثناء انتظارها له . ونجد فى ضوء ما يحدث ، أن السخرية فى هذه
العبارات إنما تحدد ثقل الموقف . ويسر المتفرجون لأن أليكس سباستيان لا يعرف
مايدور ، وما هو أكثر من ذلك إنهم خائفون مما قد يحدث عندما يعرف .

وتتحرك آلة التصوير أفقياً (بان) لتتابع سباستيان وهو يدخل حجرة النوم .
والآن آلة التصوير نفسها تمد الوقت ، وهناك تأخير آخر . ما الذى سيحدث
للمفتاح ؟ ويتحدث سباستيان بإفاضة عن حبه لأليشيا وعن مدى ثقته فيها . وهنا
إلتواء أخرى لكى يجعل الموقف أكثر توتراً ولكى يذكر أليشيا والمتفرجين انه كلما
ازداد حبه لها وثقته فيها كلما ازداد ردفعه قوة عندما يكتشف الحقيقة .

ويستمر المؤلف فى تقديم المزيد من التشويق .

لقطة قريبة - سباستيان يمسك يديها بين يديه .

لقطة متوسطة - سباستيان وأليشيا . يفتح إحدى يديها ليقبلها ، ولكن قبل
أن يفتح اليد الأخرى ، التى تحتضن المفتاح ، تسحب أليشيا ذراعيها
لتضعهما حول عنقه . فيقبلها .

لقطة قريبة - أليشيا. نرى يدها اليمنى وهي تتجه إلى أسفل من وراء ظهره.

وتفتح يدها وتدع المفتاح يسقط على السجادة الناعمة .

هنا يتنهد المتفرجون تعبيراً عن ارتياحهم ، ولكن المؤلف يستغل التحدى الذى تواجه أليشيا إلى أبعد مدى . وبعد أن تدع المفتاح يسقط من يدها ، مازال عليها أن تبعده عن مدى رؤية أليكس .

لقطة قريبة - أليشيا . من خلال العناق تدير سباستيان بعيداً ببطء فى حركة تمايل كأنه نوع من النشوى .

لقطة قريبة - أليشيا . يقترب قدمها من المفتاح . وتركه ليختبئ تحت المكتب .

لقد ابتعد الخطر فى الوقت الحاضر. وتوقع أن سباستيان سينخدع قد تم حالياً.

لقطة قريبة - المفتاح ، يستقر تحت المكتب بعيداً عن الأنظار تقريباً .

بتحليل هذا المنظر ، يمكننا أن نرى أن إطالة مدة اللحظة الخطرة قد جعلها مشحونة بالتشويق وبالصلاحية سينمائياً .

وكما ذكر هتشوك بكل وضوح فى مثاله عن القنبلة الموضوعة أسفل المنضدة ، فإن التشويق والزمن يرتبطان ببعضهما . إن التشويق الكلاسيكى الهتشوكى يركز دائماً على السباق ضد الزمن . وحيثما يدرك المتفرجون أن هناك ساعة حائط يصدر عنها صوت تكتكة ، فإن الإحساس بالخطر يزداد ، وبالتالي يتكثف التشويق . وليس من الضرورى أن تصدر الـ "تكتكة" عن ساعة حائط . ففى فيلم "سيلة السمعة" ، هناك فصل لا يتم فيه الإحساس بنفاذ الوقت من كبير الخدم فقط ، الذى يوشك على أن يهبط إلى قبو الخمر ، بل أيضاً من الزجاجات نفسها ، التى يأخذ عددها فى التناقص . فى هذه المناظر تبرز موجة جديدة من التشويق لتدفع التوتر إلى مرحلة أعلى .

ويمسك ديفلين بالمفتاح الذى سلمته له أليشيا ، وينتظرها لكى يتجها إلى قبو الخمر . ولكن أليشيا لا يمكن أن تترك أليكس والضيوف بشكل مفاجئ خوفاً من إثارة أى شك .

لقطة متوسطة – أليشيا ترتشف بعض الشمبانيا. تنظر إلى ما وراء البوفيه.

لقطة قريبة – مجموعة من ثمانى زجاجات من الشمبانيا لم تفتح بعد .

أليشيا .. يخبرها جوزيف بأنه سيحتاج إلى المزيد من الشمبانيا بعد قليل :
، مدام ، يبدو أن لدينا عدداً من الضيوف في قمة الظمأ ، . لقد بدأت ، ساعة
الحائط ، تعمل .

ويتوقف ديفلين عند البار وهو في طريقه إلى قبو الخمر . ويرى أن هناك
أربع زجاجات من الشمبانيا . ويد كبير الخدم تظهر في الصورة وتسحب
واحدة ، تاركا ثلاث فقط ، . الآن ساعة الحائط تتكثك .

داخلي . الصالة . ليل .

لقطة متوسطة – أليشيا مع سباستيان وعدد من الضيوف حولهما

ويصل أحد الخدم يحمل صينية عليها مشروبات . ويتم تبادل الكؤوس .
والكؤوس هنا تذكرنا بإلحاح بعنصر مرور الوقت .

**لقطة قريبة – من وجهة نظر أليشيا . الصينية المحملة بالكؤوس ، والأيدى
تستبدل كؤوسا خاوية بكؤوس ممتلئة .**

والآن تقوم آلة التصوير بمهمة التركيز على نفاذ الخمر .

وبينما يقوم ديفلين بفحص قبو الخمر ، تقف أليشيا للمراقبة عند الباب .
ويستمر الحفل .

داخلي . حجرة الطعام . ليل .

**لقطة متوسطة – جوزيف يقوم بالخدمة عند البوفيه . وينظر إلى الخمر .
ويعد بأصبعه الزجاجات المتبقية : ثلاث .**

لم يعد كبير الخدم يحتاج لأن يحكم على ما إذا كان سيذهب إلى القبو ، فقد
تأكد من ذلك ، وأصبح ما يهمه هو متى . وفي الوقت نفسه ، تقلق أليشيا عندما
تسمع صوت كسر زجاجة داخل القبو . وتنضم إلى ديفلين ، الذى اكتشف وجود
اليورانيوم فى الزجاجاة المكسورة .

وهناك صراع بين خوف أليشيا من أن صوت كسر الزجاجاة قد يصل إلى الدور العلوى ، وبين ارتياحها لأن ديفلين قد وجد ما كان يبحث عنه . والمتفرجون يشاطرونها الخوف والارتياح . ولكن التشويق يستمر .. على أليشيا وديفلين الآن تغطية عودتهما .

داخلى . حجرة الطعام . ليل .

لقطة متوسطة – مازال جوزيف يقوم بالخدمة عند البوفيه، وينظر الآن إلى أسفل . هناك زجاجة واحدة من الخمر متبقية الآن . ويفكر لحظة ثم يبدأ البحث عن مستر سباستيان .

مرة أخرى يمتد التوقع .

داخلى . حجرة الطعام . ليل .

لقطة متوسطة – ديفلين يدفع أجزاء الزجاجاة المكسورة تحت الرف السفلى . ويكوم البودرة فى كوم صغير .

لاحظ أن المؤلفين اختارا هذه النقطة لإعادة إرساء نفاذ الشمبانيا ، قبل أن يقوم ديفلين وأليشيا بتنظيف المكان . وكل ما يذكرنا بعنصر الوقت يزيد من التوتر أيضا .

داخلى . الصالة . ليل .

لقطة متوسطة – نرى جوزيف يخطو تجاه سباستيان . تتقدم آلة التصوير حتى نحصل على الإثنين معاً .

جوزيف

أخشى أننا نحتاج إلى مزيد من الشمبانيا .

سباستيان

فعلا ؟ كنت اعتقد أننا أعددنا ما يكفى . من الأفضل إذاً أن أنزل معك إلى أسفل .

ويستدير سباستيان تجاه ضيوفه وبالكاد نسمعه وهو يستأذنهم . ويتحرك بعيداً مع جوزيف .

ويقترّب الحدث الآن من ، انفجار القنبلة ، . وبالتشويق الهتشوكى ، يتزود المتفرجون بمعلومات لا تعرفها شخصيات الفيلم . إن المتفرجين يعرفون على سبيل المثال ، أن جوزيف وسيده قد بدءا طريقهما إلى القبر . وأليشيا وديفلين لا يعرفان . وبأنفاس محبوسة يحاول المتفرجون أن يحسبوا اللحظة التي سيصل فيها أليكس وجوزيف إلى القبر .

داخلى . القبو . ليل .

لقطة متوسطة - ديفلين ينتهى من أمر الزجاجة . تتقدم آلة التصوير إلى الأمام حتى يملأ عنق الزجاجة وحده الشاشة . ويضع عليها غطاء القصدير الرقيق ويثبتته بأصابعه .

وبما أن كاتبى السيناريو يصفان الآن أحداثا تتفق فى زمنها ، فهناك صراع من التشويق الذى يتزايد باستمرار كلما اقترب أليكس وجوزيف من القبو . ويتوقع المتفرجون أن ديفلين سيتمكن من تنفيذ العملية جيداً ، ولكنهم قلقون ويخشون احتمال فشله .

لقطة متوسطة - يضع ديفلين الزجاجة على الرف بين الزجاجات الأخرى ، ويصدر صوتاً معبراً عن رضائه . وتراجع آلة التصوير بينما ينحنى ديفلين على الأرض ليضع اللمسات الأخيرة لعمله مستخدماً منديلته .

داخلى . معمر . ليل .

لقطة متوسطة - بعد أن يخرج الاثنان ويغلقان الباب وراءهما ، يعطى ديفلين المفتاح لأليشيا .

وينتهى التشويق الذى يحيط بقبري الخمر . ولكن توتر المتفرجين ينفرج للحظة واحدة فقط : فبينما يتجه ديفلين وأليشيا إلى المعمر الرئيسى يسمعان صوت وقع أقدام . وترى أليشيا ، مثلما يرى المتفرجون ، سباستيان وجوزيف وهما يهبطان السلالم . وتدفع ديفلين بسرعة من خلال الباب الزجاجى المؤدى إلى الخارج . ويراه سباستيان . فيرسل جوزيف بعيداً حتى لا يشهد هذا المنظر المخرج .

لاحظ كيف لا يمكن التنبؤ بما سيحدث في الجزء التالي :

لقطة قريبة - ديفلين وأليشيا ، خارج الباب الزجاجي . أليشيا تمسك بديفلين وتهمس :

أليشيا

انتظر .. هناك شخص ما ..

ديفلين (هامساً)

سأقبلك .

أليشيا

لا ، إنه سيعتقد أننا ...

ديفلين

هذا هو ما أريد أن يعتقده .

ويقبلها ، ويشارك في القبلات . ويبطئ تتحول القبلة التي بدأت لمجرد خداع سباستيان لتصبح أمراً واقعياً بالنسبة للإثنين ..

ديفلين (هامساً)

إدفعيني بعيداً ..

أنه يسأل أليشيا أن تتصرف وكأن شخصاً ضبطتهما في هذا الوضع .

إن إثارة منظر قبو الخمر ، أي تجربة الانفعال التي مربها المتفرجون مع هذين الشخصين ، جعلت منهم شركاء مخلصين . والآن وقد أصبح المتفرجون قريبيين منهما ، فهم أكثر استعداداً للتعاطف مع موقف أليشيا وديفلين . أما سباستيان ، خصمهما وعدو وطنهما ، فله حقوقه الزوجية على أليشيا ، وعلى المتفرجين أن يتحملوا تهكمه وغيرته . وعليها أن تشرح له موقفها . وما هو أكثر من هذا ، أنه على ديفلين أن يقول له شيئاً بالضرورة ، في هذه اللحظة ، وأن يكون هذا الشيء شخصياً جداً ومن الحقيقة المؤلمة .

سياستيان

اعتذر عن اقتحامى هذا المنظر الرقيق ، ولكن أُمى
رأتك وأنت تتجهين فى هذا الإتجاه .

أليشيا

ليس هنا يا أليكس . سنتحدث على انفراد .

سياستيان

اتخشين أن تتحدثى أمامه ؟

أليشيا

لا . لم يكن فى إمكانى أن أمنع ماحدث . لقد شرب كثيراً .

سياستيان

(متهمكا)

لقد حملك إلى أسفل حتى هنا ؟

أليشيا

من فضلك يا أليكس !

سياستيان

أنت تحبينه .

أليشيا

لا . قطعا لا .

(إلى ديفلين)

إنصرف من فضلك !

ديفلين

فى واقع الأمر ، وكاعتذار ، إنها تقول لك الحقيقة .
إننى أعرفها قبلك ، وأحببتها قبلك ، ولكنى لم أكن
سعيد الحظ مثلك . إننى آسف يا أليشيا .

تحاول أليشيا أن تقنع أليكس بأنها لم تتمكن من منع ديفلين من تقبيلها لأنه كان ثملاً ، ولم ترد أن تنشأ مشادة . ويبدو أن سباستيان مستعد لتصديق ما تقوله ، ويطلب منها أن تصعد للدور العلوى وتنضم إلى الضيوف . ويبدو أن الأمور قد هدأت ، وأن الخطر قد زال ، إلا أن سباستيان يتذكر فجأة الشمبانيا ، ويستدعى جوزيف ليذهب معه إلى قبو الخمر .

لقطة قريبة - سباستيان يضع يده في جيبه ويخرج سلسلة المفاتيح .
لقطة قريبة جداً - أصابعه تفحص المفاتيح بحثاً عن المفتاح المناسب .
الرأس فقط - سباستيان ينظر إلى أسفل . يتغير تعبيره .

ويخبر جوزيف بأن الشمبانيا ليست ضرورية فلديهم الكثير من الويسكى والنبىذ . ويوافق جوزيف . وينصرفان ، لكن آلة التصوير تستقر على باب قبو الخمر . وهنا تأخذ آلة التصوير نفسها دور المراقب المتهم . فسباستيان لا يملك المفتاح الذى يفتح الباب .

وبالرغم من أن التشويق فى « سيئة السمعة » يتركز على المفتاح وعلى زجاجة النبىذ المزيفة التى تحتوى على خام اليورانيوم ، إلا أن هذه المناظر ليست هى ذروة الفيلم .

لقد أوضح هتشوك عدة مرات انه من الخطأ أن ترتبط أهمية درامية أكثر مما يلزم باليورانيوم فى « سيئة السمعة » . فمن الممكن تغيير هذا إلى « ماكجافين » . فقد تكون مثلاً جواهر صناعية أو أى شئ آخر . لأن « سيئة السمعة » ببساطة هى قصة رجل يحب امرأة تضطر ، من خلال واجبها الرسمى ، أن تنام مع رجل آخر ، بل وأن تتزوجه . هذه هى القصة .

ولا يدور الصراع فى « سيئة السمعة » فقط بين رجال المخابرات الذين يحاولون أن يكتشفوا ما الذى يدور فى منزل سباستيان ، وبين عائلة سباستيان التى تحاول إخفاء ذلك . إن الصراع يدور أيضاً ، وهذا هو الأكثر أهمية ، بين الحب والواجب ، إنه صراع أليشيا وديفلين . وبناء على هذا فإن ذروة « سيئة السمعة » لا تتم عندما يكتشف ديفلين وجود اليورانيوم ، ولكنها تتم عندما ينقذ أليشيا من عائلة سباستيان ويطلب منها أن تصبح زوجته .

وبعد أن يكتشف أليكس أن أليشيا جاسوسة ، يقوم هو وأمه بتسميمها ببطء .
ويتساءل ديفلين عما حدث ، ولماذا لم تتصل أليشيا بمكتبه . وإن كان ديفلين يفكر
في انتقاله الوشيك إلى دولة أخرى ، إلا أنه يتردد في المغادرة دون أن يراها .
ويذهب إلى منزل سباستيان .

وبينما ينشغل أليكس مع « شركائه في العمل » ، يشق ديفلين طريقه إلى
حجرة أليشيا ، ويجد هناك أنها على شفا الموت .

أليشيا

إنهم يسمموننى .. ببطء ... أليكس وأمه . لقد عرفوا
الحقيقة . (وتسقط إلى الورا متعبة) .

ديفلين

(يبدأ فى رفعها)

أليشيا ، هيا بنا .. أنهضى ! يجب علينا أن نخرجك من هنا .

أليشيا

(تفتح عينها مرة أخرى .. فى ضباب) ظننت انك
سافرت إلى اسبانيا .

ديفلين

(يسندهما لتقف ، ويبحث حوله عن روب) كان لايد
أن أراكى وأن أعلن عما فى قلبى مرة . كنت سأسافر
لأننى أحبك . لم أكن أتحمّل بقاءك معه ... (يبدأ
فى وضع الروب حول كتفها) . حاولى أن تجلسى
يا أليشيا .

أليشيا

(تحاول أن تجلس على حافة السرير) أنت تحبنى !
أوه ياديف ، لماذا لم تقل هذا من قبل !

هنا يبدأ حل الصراع فى الفيلم .. الحب ضد الواجب .. والاتجاه نحو قمة الأحداث .. الذروة .

ومن العبارات المتقطعة المسموعة بصعوبة والتي تقدر أليشيا بالكاد أن تفوه بها ، يتضح لديفلين أن أليكس وأمه يخفيان حقيقة « مرضها » . وما هو أكثر من هذا ، أنهما يخفيان أيضا كل ما يعرفاه عنها . « إنهم يقتلون أليكس إذا عرفوا » . أليشيا لا تقدر على المشى .

أليشيا

لا أقدر . إذهب أنت وحدك . شكراً . أسرع يا ديف .
أنهم موجودون جميعا فى المنزل .

ديفلين

لا ، لا ، لن تتخلصى منى أبدا .

أليشيا

(بضعف)

لم أحاول ذلك إطلاقاً .

ديفلين

سأزحف وراءك على يديّ وركبتى بقية حياتى .
وسأبدأ الآن فوراً .

وبالرغم من أن الخطر لم يزول بأى حال من الأحوال ، فهذا المنظر هو ذروة قصة الحب ، التي يقول عنها هتشكوك : « رجل يحب فتاة وعليها من خلال واجبها الرسمى أن تنام مع رجل آخر » . الآن ، فيما يختص بالمحبين أليشيا وديفلين ، كل ما يهمهما هو .. هما الإثنين فقط ، وحتى لو قام النازيون بقتلهما الآن ، فإن هذا الحب ينتهى وقد اتحد المحبان . سينتصر الحب فى هذا الصراع بين الحب والواجب .

وتبقى عقبة واحدة .. الصراع الثانوى بين مندوبى الحكومة ومجموعة النازيين .

سباستيان

(يقترب منهما على درجات السلم)
أليشيا ... ماذا تفعلين ؟ ما هذا يا مستر ديفلين .

ديفلين

سأضطحبها إلى إحدى المستشفيات للتخلص من السم
الذي بجوفها .

سباستيان

سم ؟

ديفلين

كل شخص يعرف ... ماعدا أصدقائك في الدور
الأرضي .

إن ديفلين يتحدى اليكس أن يخبر أصدقاءه عن تكون أليشيا .. ويعد
بأن ، يقلل فمه . ونفس الشيء بالنسبة لمكتب المخابرات ، .

ديفلين

(هامساً إلى سباستيان)

اتفقنا .. ام نبدأ في إطلاق الرصاص .

يعتمد التوتر في هذا المنظر كلية على عدم إمكان التنبؤ بسلوك سباستيان ،
أي القوى بداخله ستتغلب ؟ الرغبة في الحياة ، أم الرغبة في أن يرى أليشيا
وديفلين وهما ينالا عقابهما ، وربما قتلها ؟

لا توجد ساعة تتكثك في هذا المنظر (وإن كان ، شركاء العمل ، الذين قد
يقتحمون المنظر في أي لحظة هم البديل للساعة التي تتكثك) ، ولا توجد
قنبلة مخبأة ، ولا يعرف المتفرجون أكثر مما يعرف الأبطال . وبكلمات أخرى ،
لا يوجد تشويق حقيقي حسب التعريف الكلاسيكي الهتشوكي . إلا أن هذا المنظر
له من الكثافة العاطفية بحيث يصعب ألا نصفه بأنه ، ملئ بالتشويق ، . إنها
المواجهة بين هذين الطرفين المتضادين ، وسوف تكشف نتيجة هذا الصراع عن
هو الفائز ومن هو الخاسر .

والآن ، هناك خطوة أخرى تجاه الحل .. مدام سياستيان تظهر من حجرتها .

سياستيان

سأخذها لأعود بها إلى حجرتها .

ديفلين

ستتسبب في جلبة واضحة إذا حاولت ذلك .

مدام سياستيان

انتظري يا أليكس .. هل يعرف ؟

سياستيان

نعم .

يدخل إثنان من شركاء سياستيان الصالة في الدور الأرضي .

مدام سياستيان

(هامة)

ساعده يا أليكس .

ديفلين

يسرني إنك مازلت تحتفظين برأسك يامدام .

إلتواء غير متوقعة . . أليكس وأمه مضطران لأن يصبحا شريكين لأليشيا وديفلين . وعندما يبدأ شركاء سياستيان في السؤال عما يحدث لأليشيا ، يساعد أليكس ديغلين في مساندة أليشيا وهي تهبط السلالم . . وهذا التصرف حقا يعلن عن هزيمته ، إنه يستسلم . وينتصر ديغلين وأليشيا ، بينما يراقبهما شركاء سياستيان من أسفل .

سياستيان

(يتصبب عرقاً ، وصوته منخفض)

لقد انهارت . لقد سمع مستر ديفلين صراخها بينما
كان ينتظرني .

ديفلين

نعم . لقد اتصلت بالمستشفى بمجرد أن عرفت حالتها .

مدام سباستيان

لديك سيارة يامستر ديفلين ؟

ديفلين

نعم . أمام المنزل .

مدام سباستيان

قبعتك يا أليكس .

ماتيس

هل ستذهبين معهم يامدام ؟

مدام سباستيان

لا . سيتصل بي أليكس تليفونيا . . سأبقى هنا .

ويصل ديفلين وأليشيا وسباستيان إلى الباب . ويفتح أحد شركاء أليكس الباب
لهم ، ويهبط الثلاثة السلم الخارجى فى طريقهم إلى السيارة . ويبدو أن كل شئ
على ما يرام . ولكن هناك تأخير قصير ، فأليشيا توشك أن يغمى عليها .

أليشيا

أسرع . . إننى مصابة بدوار . . الهواء . .

ديفلين

خذى أنفاساً عميقة .

ويساعد أليشيا لتدخل السيارة . المجموعة تراقب من الباب المفتوح .

سياستيان

دقيقة واحدة . يجب أن أجلس إلى جوارها .

ديفلين

(يصعد إلى السيارة)

لامكان لك ياسباستيان .

سيباستيان

(بوحشية ويتوتر)

يلزم أن تأخذنى معك ! إنهم ينظرون إلينا .

ديفلين

(يبدأ تحريك السيارة)

هذا الصراع يخصك أنت ، أيها الشريك .

سيباستيان

(منهاراً)

لا ، لا ، لا . خذنى . لا ، لا !

وتنطلق السيارة . ويقف سباستيان للحظة ، مهزوماً . ثم يستدير ببطء ليتحرك تجاه المنزل .

إن منظرى التشويق ، اللذين يركزان على المفتاح وعلى قبو الخمر ، لا يرتبطان مباشرة بصراع أليشيا وديفلين أو بمواجهتهما لعائلة سباستيان . ولكن هذين المنظرين يلتمان عصب القصة . إنهما يدفعان بالحدث إلى الأمام ، ويملآن الشاشة بالعاطفة والحيوية ، ويساعدان على إختزال المسافة بين الشخصيات والمتفرجين . ولأنهما منظران مشحونان بالتوتر الشديد ، فإنهما يكشفان الكثير عن شخصيتي أليشيا وديفلين . أن طبيعتهما الحقيقية تظهر فى هذه اللحظات الحادة .

وليس كل ما يسمى تشويقاً يتفق مع معادلات هتشوك . ويمكننا أن نذكر عدداً كبيراً من مناظر التشويق حيث لا يعرف المتفرجون أو الشخصيات أين يكمن الخطر ، أو متى يبدأون الهجوم . ومع هذا ، فإن صورة الساعة التى تتكتك والقنبلة المخبأة ، أفضل من سواها فى مساعدتنا على فهم طبيعة التشويق .

تحويل الأدب إلى المكان والزمن السينمائي

، راشومون ، (١٩٥٠)

RASHOMON

إخراج : أكيرا كيروساوا

سيناريو : أكيرا كيروساوا ، شينوبو هاشيموتو

أكيرا كيروساوا (من مواليد ١٩١٠) هو أقوى المخرجين اليابانيين أثراً في الغرب ، ولقد تم تقليد أفلامه كثيراً على يدى مخرجين عديدين في أمريكا وأوروبا. لقد أعيد إخراج ، يوجيمبو ، (١٩٦١) في إيطاليا في فيلم رعاة البقر الاسباجتى الشهير ، حفنة من الدولارات ، . وفي هوليوود أعادوا إخراج فيلمه ، الساموراي السبعة ، (١٩٥٤) في فيلم ، العظماء السبعة ، ، وفيلمه ، راشومون ، (١٩٥٠) في فيلم ، الهجوم الوحشى ، . وكثيراً ما يعتبر كيروساوا أحد الأربطة الثقافية بين الشرق والغرب . ويتضح اهتمامه بالثقافة الغربية منذ وقت مبكر عندما كان يدرس فنون الرسم الغربى في مدرسة الفنون . وهو يحب الأدب الغربى ، وأخرج اقتباسات حرة من مسرحيات ويليام شكسبير ، ماكبث ، والملك لير ، في فيلمى ، عرش من الدماء ، (١٩٥٧) و ، زان ، (١٩٨٥) ، ومن فيودور دوستويفسكى ، العبيط ، ، ومن ماكسيم جوركى ، الأعماق السفلى ، .

وبعد سبع سنوات من إخراج كيروساوا لفيلمه الأول ، قصة جودو ، (١٩٤٣) قدم فيلم « راشومون » ، الذي تم عرضه الأول في طوكيو يوم ٢٥ أغسطس ١٩٥٠ ، وفي نيويورك يوم ٢٦ ديسمبر ١٩٥١ . وكان فيلم « راشومون » أول تحفة من السينما اليابانية تلقى تقديراً دولياً . وعندما عرض في مهرجان فينسيا السينمائي في عام ١٩٥١ فاز بجائزة الأسد الذهبي ، وقام بتقديم السينما اليابانية إلى جماهير الغرب . وفاز في العام التالي بجائزة الأوسكار عن أحسن فيلم أجنبي . وكتب كيروساوا : « أصبح « راشومون » ، هو البوابة التي دخلت منها إلى عالم السينما الدولية » .

وكتب ريتشارد جريفيث في أحد المقالات الأمريكية المبكرة عن هذا الفيلم : « لا يهمنا من يكون أكيرا كيروساوا ، ولا كيف توصل إلى عظمتة كمخرج سينمائي ، ولا كيف عرف عدساته وآلات تصويره . ما يهمنا أنه يعرف قدر الصعوبة في أن تعيش ، والضرورة لأن تحب » .

وقام بكتابة سيناريو « راشومون » ، كيروساوا مع شينويو هاشيموتو ، وهو كاتب سيناريو ومنتج . ويذكر كيروساوا في مذكراته عن أسلوب عملهما معاً وكيف التقيا : « زارني هاشيموتو في منزلي ، وتحدثت معه لعدة ساعات . وبدأ لي متمكناً من مادته وملت إليه . وقام معي بعد ذلك بكتابة سيناريو فيلمي « المعيشة » ، (١٩٥٢) و « السامواري السبعة » ، (١٩٥٤) . وسيناريو « راشومون » ، يعتمد على قصتين قصيرتين من تأليف ريونوسوكي أكوأجاوا (١٨٩٢ - ١٩٢٧) ، وهما : « في البستان » ، و « بوابة راشو » ، التي غالباً ما تترجم إلى « راشومون » . يقول كيروساوا : « تمت كتابة السيناريو بطريقة مباشرة ومختصرة بقدر الإمكان » .

ومضى أكثر من عام قبل أن يقبل ستديو دايبى أن يشتري السيناريو ، وكانت تنتاب المسؤولين هناك بعض الشكوك . « لقد وجدوا أن السيناريو محير ، وأرادوا أن أشرحه لهم . « لو سمحت ، إقرأه علينا مرة أخرى بعناية » . وقلت لهم : « لو قرأتموه أنتم ببعض الاجتهاد ، لتمكثتم من فهمه » . وكان كيروساوا يطلق على الفيلم « وثيقة سينمائية غريبة تتكشف عن الذات » . والفيلم فعلاً يشبه وثائق الرسومات القديمة ، لما يضمه من تكوينات مرئية مرتبة ومتقنة إلى حد كبير .

ويعود قدر من الإسهام في جودة الفيلم الجمالية إلى مصوره كازيو مياجاوا ، وهو من أفضل مصوري السينما في اليابان . لقد صوروا الشمس فعلاً . يقول كيروساوا : « في أيامنا هذه (أواخر الثمانينات) أصبح من الشائع أن توجه آلة التصوير مباشرة إلى الشمس . أما في تلك الأيام عندما تم تنفيذ فيلم « راشومون » ، فقد كان هذا من المحظورات في التصوير السينمائي ، .

وغالباً ما يقوم أكيرا كيروساوا بعمل المونتاج وكتابة (أو على الأقل الاشتراك في كتابة) كل أفلامه . وهو يكرس إهتمامه للجودة الدرامية والأدبية للسيناريو . ويقول كيروساوا : « لا يمكن للمخرج الجيد أن يصنع فيلماً جيداً من سيناريو رديء بأي حال من الأحوال ، . وهو يرى أن كتابته للسيناريو جزء أساسي من خلق أفلامه ، مصراً على أن « جذور أي مشروع فيلم بالنسبة لي هي حاجتي الداخلية لكي أعبر عن شيء ما . والذي يغذي هذه الجذور ويجعلها تنمو لتصبح شجرة هو السيناريو . والذي يجعل الشجرة تطرح زهوراً وفاكهة هو الإخراج ، .

وعبر السنين ، قدم لنا كيروساوا مجالاً يثير الإعجاب من الأساليب المختلفة ، تتراوح بين الواقعية القاسية في « معيشة » ، والشاعرية في « راشومون » ، والمغامرة الملحمية في « الساموراي السبعة » ، والزخرفة الضخمة التذكارية في فيلمه الحديث نسبياً « ران » . ونجد على النقيض من عدد من المخرجين الآخرين ، أن كيروساوا يخضع أسلوبه للقصة دائماً ، ولا يخضع القصة لأسلوبه . وحاسة المخرج واضحة في أفلام كيروساوا ، وهي لا تبدو كثيراً في تكرار الأفكار ، بل تبدو في لغته المرئية البارة التي لا تقارن .

نجد عند تحويل أي رواية أو قصة قصيرة إلى سيناريو سينمائي ، أن كاتب السيناريو يقوم بدور الوسيط بين عالم الأدب الإيهامي والداخلي وعالم السينما الطبيعي والخارجي . وكاتب السيناريو مثله مثل المؤلف ، يستخدم الكلمات ، ومثله مثل السينمائي ، يفكر في صورة مرئية ، ويلزم لكل كلمة أن « يراها » القارئ .

ولا يوجد في نص السيناريو ، أي استطراد للمؤلف ، أو تأمل في الشخصيات والمواقف ، أو حتى وصف لأفكار أي شخصية أو مشاعرهما : « رجل الشرطة يدلي بشهادته متباهياً . وإلى جواره ، يجلس اللص تاجومارو مقيداً بالحبال . ويجلس

خلفهما الخطاب والقس ، . وهذا هو عكس ما يمكن أن نقرأه في هذا الجزء من القصة القصيرة : « ويستقر ذهنه بعد أن مر بنفس المنعطف مرة وراء الأخرى ، ويصل إلى نتيجة أنه سيصبح لصاً . ولكن الشكوك تراوده عدة مرات . وإن كان قد استقر على أنه ليس أمامه اختيار آخر إلا أنه مازال غير قادر على أن يجد في نفسه الشجاعة الكافية لكي يبرر نتيجة أنه لابد أن يصبح لصاً ، .

وكل ما يريد كاتب السيناريو أن يقوله عن الشخصيات وعن حياتهم الداخلية ، يلزمه أن يعبر عنه من خلال ما يفعلونه وما يقولونه فقط . يقول كيروساوا في مذكراته : « هناك شئ يجب أن تلحظة بصفة خاصة ، هو أن أفضل السيناريوهات تضم أجزاء قليلة جداً من الشرح . فمن السهل أن تشرح الحالة النفسية لإحدى الشخصيات عند لحظة معينة ، ولكن من الصعب جداً أن تصفها من خلال الفروق الدقيقة من الحركة والحوار ، .

وعلى خلاف النص الأدبي ، الذي يكتب عادة بالفعل الماضي (فالمؤلف يروي حدثاً في الماضي ، ويقوم من آن لآخر بتقييمه) ، نجد أن كل ما في السيناريو يكتب بالفعل المضارع . حتى أجزاء العودة إلى أحداث سابقة (فلاش باك) فإنها تقدم وكأنها تحدث الآن . ومن الممكن مناقشة أن المتفرجين لا ينسون أبداً أن الأحداث السابقة تحدث في الماضي ، وهذا صحيح . ولكن الأحداث السابقة تبدو وكأنها تتكشف في الزمن الحاضر ، لأننا نصطحب المتفرجين إلى الماضي لكي يشاهدوا الحدث ، وهو يحدث ، ، كما في الجزء التالي :

القس

نعم يا سيدى . لقد رأيت الرجل المقتول عندما كان مازال حياً . نعم ، كان ذلك منذ ثلاثة أيام . وكان ذلك في فترة بعد الظهر . نعم ، كان ذلك في الطريق بين سيكياما وياماشينا .

يسير القس في طريق منعطف خلال حدائق شجر البامبو (الخيزران) . ومن الجانب الآخر يتقدم ساموراي يقود حصاناً من لجامه . وتوجد امرأة على ظهر الحصان ، يتدلى جسمها من أحد جانبي السرج . ويخطو القس إلى الورا وينظر إليهما وهما يبتعدان .

القص (خارج الشاشة)

قبعنها وحجاب شفاف . لم أتمكن من مشاهدة وجهها .

ويمكن للتحويل أن يعتمد على المصدر الأدبي ، مترجماً كل جزء تقريباً إلى السيناريو كما يمكنه أن يكون حراً وموجزاً . وفي كل الحالات يحافظ كاتب السيناريو على الخط الرئيسي للحبكة وعلى الروابط السببية بين الأحداث في العمل الذي يتم تحويله إلى السينما . فمثلاً ، عند تحويل رواية ماريو بوزو ، الأب الروحي ، إلى سيناريو ، استبعد كوبولا و بوزو بعض الشخصيات وعدداً من الأجزاء ، ولكنهما لم يغيرا العلاقة بين السبب والتأثير في الأحداث . (اضطر مايكل للاختباء في صقلية لأنه قتل سولوزو ، ولقد فعل هذا لأن أعداءه حاولوا قتل أبيه) . وأي تغيير في التتابع السببي يحول السرد جميعه إلى شيء آخر مختلف تماماً لا يمكن التعرف عليه .

ويمكن لكاتب السيناريو ، مع ذلك ، تغيير التتابع الزمني للأحداث بحرية دون المساس بمضمون الأصل الأدبي . فيمكن لكاتب السيناريو أن يبدأ السيناريو من نهاية الرواية أو القصة ثم يعود في فلاش باك إلى البداية ، أو أن يبدأ في المنتصف ثم يتحرك في أي من الاتجاهين ، أو أن ينفذ الأمرين معا بأن يجعل ، العودة إلى أحداث سابقة ، تتقاطع مع ، التقدم إلى أحداث مقبلة ، .

ويتمتع كاتب السيناريو بمرونة لا تقارن في معالجته للمكان والزمن . ففي الإمكان ضغط الزمن أو مده . كما يمكن قطع تدفق الأحداث أو عكس اتجاهها ، عند أي نقطة . ويمكن للحركة أن تتجمد ، ويمكن للجزء أن يتكرر مرة ومرات . فمثلاً ، يمكن عرض حدث ما وهو يحدث في الواقع مرة ، ويمكن إعادته عندما نتذكره الشخصية .

ونجد في السينما أن الزمن لا ينفصل عن المكان . أما في الأدب فيمكن الفصل بينهما ، كما يمكن استبعاد عنصر المكان من السرد كلية . وإذا كان أحد الأشخاص في القصة القصيرة يكتب خطاباً ، فإن المؤلف هنا يركز فقط على التجربة النفسية لهذا الشخص ، دون الاهتمام بأين يدور هذا . أما في السينما ، فيلزم لهذا الشخص أن يتخذ مكاناً له .. حجرة أو مكتبة (مالم يكن هذا الفيلم تجريبياً ويريد المخرج أن يحيط الشخصية بحيز أبيض مسطح يشغل باقي الشاشة) .

وعند التحويل إلى السينما ، يحدد كاتب السيناريو الحيز الأدبي بصورة قاطعة . إن الموقع وصفاته الطبيعية والروحية لها الأهمية القصوى ، ويتم تقديمها للمتفرج قبل أى شئ آخر .

ولقد اعتمد أكيرا كيروساوا وشينوبو ها شيموتو فى كتابة السيناريو على قصتين قصيرتين للأديب ريونوسوكى أكو تاغاوا ، وهما : فى البستان ، و : بوابة راشو ، . وهذا الإعداد مخلص تماماً للأصل من حيث : الجو ، والشخصيات الرئيسية والأحداث الأساسية . ولكن كاتبى السيناريو قاما بصياغة الحبكة الخاصة بهما من المادة الأدبية وقدا وجهة نظرهما الخاصة فى تصرفات الشخصيات وفى الطبيعة البشرية بصفة عامة . وكانت وسيلتهما الرئيسية فى إنجاز هذا التحويل هو إعادة بناء المكان والزمن فى النص الأدبي .

● الملخص

تحت بوابة راشومون ، وهى بوابة نصف محطمة من القرن الثانى عشر فى كيوتو ، يحتفى قس بوذى وخطاب من عاصفة ممطرة . وهما مصدومان ومنزعجان لحادث حدث مؤخراً . ويقول القس إنه لم يحدث من قبل شئ ، على هذا القدر من الفظاعة ، . ويعيد الخطاب رواية القصة على شخص من عامة الشعب جاء أيضاً إلى البوابة ليحتفى بها من المطر المنهمر . ويبدأ الخطاب : « كان ذلك منذ ثلاثة أيام . وكنت قد توجهت إلى الجبال لأجمع الحطب ... ، الخطاب يسير خلال الغابات . ويلطته تلمع فى ضوء الشمس . ويتوقف فى دهشة عندما يلحظ قبعة امرأة من البوص الرفيع وحجاب شفاف يتدليان من أحد فروع الأشجار وأشياء أخرى صغيرة مبعثرة حول المكان . وفجأة ينسحب الخطاب إلى الوراء فزعاً عندما يلحظ وجود جثة . ولشدة ذعره ، يجرى مبتعداً ملقياً ببلطته على الأرض . الخطاب جالساً على ركبتيه فى فناء أحد السجون ، يدلى بشهادته لقاض لانراه : نعم لقد كان أول شخص يكتشف وجود الجثة . ويسرد الأشياء التى اكتشفها ويقسم على أنه لم يغفل شيئاً منها .

ويدلى القس بشهادته فى نفس المحكمة . ويقول إنه منذ ثلاثة أيام شاهد القتل وكان ما زال حياً . القس يسير خلال الغابات . ومن الاتجاه المقابل يقبل ساموراي يقود حصانا من لجامه . وتوجد امرأة على ظهر الحصان .

نعود إلى المحكمة ، حيث يعلن القس أنه لم يتمكن من مشاهدة وجه المرأة من خلال حجابها الشفاف ، وأن الساموراي كان يحمل سيفاً وقوساً وسهاماً .

رجل الشرطة يدلى بشهادته . ويجلس بجواره تاجومارو اللص ، وهو مقيد بالحبال . ويقول رجل الشرطة للقاضى الذى لانراه ، أنه عندما قبض على اللص تاجومارو كان يحمل سيفاً كورياً وقوساً وسهاماً وأن حصانا قد ألقى به على الأرض . ويقر تاجومارو بكل فخر وكبرياء إنه قتل الساموراي منذ ثلاثة أيام .

فى الغابة ، تاجومارو نائم تحت شجرة ضخمة . ويمر عليه الساموراي والمرأة الممتطية الحصان . تاجومارو يفتح عينيه . يطيح النسيم بحجاب المرأة جانباً . «اعتقدت أننى أرى ملاكاً . وعندئذ قررت أن أحصل على هذه المرأة» . ويقترب تاجومارو من الساموراي ويخبره بأنه يحتفظ فى البستان بسيف وخنجر ومرايا أثرية ، وأنه يرغب فى بيعها بسعر زهيد . وينصرفان معاً بينما تبقى المرأة فى الطريق .

وعندما يقترب الساموراي من البستان ، يسحب تاجومارو سيفه فجأة ويهاجمه . ويتحاربان ، ويخسر الساموراي . ويربطه تاجومارو إلى جذع شجرة ، وينطلق منتصراً خلال الغابة إلى المرأة . ويقول لها أن زوجها قد لدغه ثعبان . «لقد جعلتنى رؤيتها أشعر بالغيرة من ذلك الرجل ، وبدأت أكرهه . وأردت أن أريها كيف يبدو زوجها وهو مقيد» . ويجري تاجومارو عائداً إلى البستان ، وهو يسحب المرأة من معصمها . وعندما ترى المرأة زوجها ، تهجم على اللص بخنجرها ،

ولا تصيبه فتهجم عليه مرة أخرى . وكانت تحارب كالقطة المتوحشة . ولكنها فى النهاية ترضخ لتاجومارو ، وتسلم نفسها له .

وعندما ينهض اللص ويستعد لمغادرة البستان ، تجرى المرأة وراءه . وتقول إنه على اللص أو زوجها أن يموت ، فهى تريد أن تنتمى لمن يقتل الآخر . ويقطع اللص الحبال التى تربط الساموراي ويرد إليه سيفه . ويتقاطع سيفاهما المرة تلو الأخرى ، أكثر من ثلاثة وعشرين مرة . لم يسبق لأحد أن تقاطع سيفه معى أكثر من عشرين مرة من قبل . ثم قتله ، ، هذا مايقوله تاجومارو .

وتهرب المرأة . ولا يعثر عليها تاجومارو . فيأخذ الحصان وسيف الزوج ولكنه ينسى خنجر المرأة . كانت هذه أكبر غلطة ارتكبتها ، .

عند البوابة ، مازال المطر ينهمر . يروى القس للرجل العادى أنه رأى المرأة فى فناء السجن وأنها لم تكن عنيدة أو صلبة الرأى كما وصفها تاجومارو . بل كانت على النقيض يائسة وخنوعة .

وفى الفناء ، تدلى المرأة بشهادتها . وتقول والدموع تملأ عينيها ، أن اللص بعد أن استغل وضعها ، سخر من زوجها وأخذ سيفه وانصرف ..

تسرع المرأة إلى زوجها . وترقد عند قدميه وهى تبكى . وينظر إليها الساموراي ببرود وسخرية ، وهو يحتقرها . وتقطع حباله بخنجرها وتطلب منه أن يقتلها بدلاً من أن يعاملها بكراهية . وهى تصرخ وتتوسل ، ولكن بلا جدوى . ويبلغ بها اليأس فترفع خنجرها فوق الساموراي .

وفى الفناء ، تقول المرأة أنه أغمى عليها عند هذه اللحظة ، وعندما فتحت عينيها بعد ذلك ، كان الخنجر فى صدر زوجها .

ويستمر المطر بينما يتداول الرجال الثلاثة تحت بوابة راشومون . والقصة تحير الرجل العادى . ويخبره القس بأن هناك أيضاً رواية الزوج الخاصة بهذه الجريمة ، والتى تم إبلاغها عن طريق وسيط .

والوسيط امرأة ، ترقص بجنون فى مهب الريح . وفى الخلف نرى
القس والحطاب . ومن خلال فمها يصلنا صوت الساموراي الميت . بعد
أن اعتدى اللص على زوجتى ... حاول أن يلاطفها .

فى البستان ، يطلب تاجومارو من المرأة أن تذهب معه لأنه
يحبها . وهى تريد منه أن يقتل زوجها أولاً . وكلماتها تصدم اللص ،
فيلقيها أرضاً ويضغط عليها بقدمه لكى تبقى على الأرض . ويقوم
اللص بسؤال الزوج عما يفعل بها . يقتلها ؟ أم يصفح عنها ؟ ويقول
الساموراي : « من أجل هذه الكلمات أكاد أصفح عن اللص » . وتتمكن
المرأة من تخليص نفسها والهرب داخل الغابة . ويحاول تاجومارو
اللاحاق بها ولكنه لا يتمكن من ذلك . ويعود إلى الساموراي ويقطع
الحبال التى توثقه ، وينصرف .

ويبكي الساموراي . ويلحظ وجود خنجر المرأة على الأرض ،
فيلتقطه ، ويرفعه عالياً فوق رأسه ، ويغرسه بقوة فى صدره . « إننى
أرقد هادئاً فى هذا الصمت ... ثم تمسك يد شخص ما بالخنجر وتسحبه
خارج صدرى » .

تحت بوابة راشومون ، يحتج الحطاب .. لم يكن هناك أى خنجر
عندما عثر على الجثة . ويصر على أن الساموراي قد قتل بطعنة سيف .
وبتهم الرجل العادى الحطاب بأنه شاهد الحدث جميعه ولكنه لم يدل
بشهادته . ويفسر الحطاب ذلك بأنه ببساطة لا يريد أن يتورط مع رجال
الشرطة .. أما الآن فإنه سيقول الحقيقة ..

فى البستان ، تقطع المرأة الحبل الذى يربط زوجها وتسقط على
الأرض باكية بين الساموراي واللص . ويطلب منها تاجومارو أن تذهب
معه . وإذا وافقت ، فإنه سيتزوجها ويفعل كل ماتريده ، حتى لو طلبت
منه ألا يستمر كلص . وتقول المرأة إنه ليس عليها هى أن تقرر ، بل
على الرجال فقط أن يتخذوا مثل هذا القرار . ويمسك اللص بسيفه ،
ولكن الساموراي يرفض أن يخاطر بحياته من أجل « عاهرة لا حياء
لها » . ويبدى دهشته لأنها لا تقتل نفسها . ويقدم المرأة إلى اللص ،

ولكن تاجومارو بدوره ينظر إلى المرأة الآن بقدر من الشك . ويستعد للانصراف ولا يريد من المرأة أن تتبعه . وتنهار المرأة باكية . ويؤنبها الساموراي على بكائها ، ولكن تاجومارو يدافع عنها : « لا تقدر النساء على عدم البكاء . إنهن ضعيفات بطبيعتهن » . وتنفجر المرأة الآن في ضحك هستيري . وتتهم الرجلين بالضعف والجبن لرفضهما القتال من أجلها . « لا يتم الفوز بالمرأة إلا بقوة السيف » . ويبدأ الرجلان مبارزة حرجة وهما متضرران . وبعد عدة تقاطعات بالسيوف يحصر اللص الساموراي في أحد الأركان . ويصيح الساموراي ملتماً الإبقاء على حياته ، ولكن تاجومارو يرفع سيفه ويقتله . وتهرب المرأة داخل الغابة . ويجري تاجومارو وراءها ولكنه يتعثر ويقع . وهو الآن متسخ ومرهق ومرتبك .

والمطر لا يتوقف . وتحت بوابة راشومون يفحص الرجل العادي مدى دقة رواية الخطاب . ويدّعي الخطاب أنه لا يكذب أبداً . ويشكو القس من أن الرجال لم يعودوا يثقون في بعضهم البعض . وفجأة يسمعون بكاء طفل . ويسرع الرجل العادي إلى مؤخرة البوابة حيث يجد طفلاً لقيطاً . فينحني فوقه ويبدأ في خلع ملابسه . ويدهش القس والخطاب لهذا التصرف . ويسحب القس الطفل بعيداً عن الرجل العادي . ويتهم الخطاب الرجل العادي بأنه أناني وشرير . والرجل العادي بدوره يتهم الخطاب بنفس الاتهام . ويستنتج الرجل العادي أن الخطاب هو الذي سرق خنجر المرأة الثمين ، الذي اختفى من مكان الجريمة . ويعترف الخطاب بذنبه لأنه يلتزم الصمت . ومن الواضح أنه يحس بالخجل . وينظر القس لما يدور حوله في عدم رضا ، ويضحك الرجل العادي ويغادر المكان وما يزال المطر ينهمر .

ويقل المطر شيئاً فشيئاً ثم يتوقف . ويحاول الخطاب أن يأخذ الطفل من القس ، ولكن القس يقاومه ، معتقداً أن الخطاب لا ينوي سوى سرقة ماتبقى للطفل من ثياب . وينفي الخطاب هذه التهمة وقد أحس بالطعنة في صميم قلبه . ويقول للقس : « لدى ستة أطفال ، ولن يتسبب طفل آخر في أي صعوبة أو مشكلة » . ويأخذ الخطاب الطفل . ويعتذر القس عن عدم ثقته في الخطاب . ويغادر الخطاب بوابة راشومون والطفل بين يديه .

نجد في السيناريو ، أن اللص والمرأة والساموراي يدعون ارتكاب الجريمة ، والقارئ مقتنع بشهادة كل منهم . وهناك اثنان منهم على الأقل يكذبان ، وربما الثلاثة معاً ، لو كان شخص آخر هو الذي قتل الساموراي . وعلى كل حال ، فلا أحد منهم يكذب لكي يهرب من العقاب : ففيلم « راشومون » ليس فيلماً بوليسياً .

والحبكة الرئيسية في السيناريو تقترب من تلك في قصة أكو تاجاوا القصيرة « في البستان » .. نفس الاغتصاب وجريمة القتل .. نفس المثلث : الساموراي وزوجته واللس .. ونفس الادعاءات المتضاربة بأن كلا منهم هو القاتل . وتتكون القصة القصيرة الأصلية من شهادات واعترافات سبع شخصيات .. سبعة أحاديث كل منها لشخص واحد (مونولوج) يتبع كل منها الآخر .. إذ يشهد الحطاب أولاً ، ثم القس البوذي المسافر ، ثم رجل الشرطة ، ثم والد المرأة ، ثم اللص ، ثم المرأة ، وأخير الساموراي القاتل .

ويضم السيناريو بعض التعديلات عن قصة « في البستان » بعضها أقل أهمية وبعضها أكثر أهمية . فمثلاً ، في السيناريو ، تم حذف أم المرأة . بينما في القصة ، تشهد الأم بأن ابنتها وزوجها كانا زوجين صالحين ، وأن الساموراي لم يكن أبداً يستفز أو يعادي أحداً ، وأن ابنتها ، الجميلة المليئة بالحياة ، نقية دائماً ومخلصة . ولم تكن هذه المعلومات وهذه الأوصاف للشخصيتين مطلوبة للحبكة ، ولهذا تم استبعادها من السيناريو .

وفي قصة « في البستان » ، تعترف زوجة الساموراي بأنها « طعنته بالسيف الصغير في صدره من خلال الكيمونو ذي اللون الأرجواني » . أما في السيناريو ، فقد طعنت الساموراي وهي فاقدة لوعيها ، مما يجعل الحبكة أكثر غموضاً .

وفي القصة القصيرة ، قام اللص بسد فم الساموراي بأوراق شجر البامبو ليمنعه من الصياح . أما في السيناريو فقد تم استبعاد هذه التفاصيل ، لأن هذا المنظر سيكون من الناحية المرئية مبتذلاً وطبيعياً . ولم يكن ليتفق مع باقى الفيلم من ناحية الأسلوب .

وفي القصة ، لم يعثر الحطاب إلا على حبل ومشط عند أسفل الشجرة . أما في السيناريو ، فقد وجد « قبعة امرأة من البوص الرفيع وحجاب شفاف يتدليان من

أحد فروع الأشجار قريباً من الأرض ، ، وقبعة رجل بعد مسافة قليلة ، ثم جزءاً من حبل ، وبعد ذلك حافظة لتعويذة . والسبب وراء هذه الإضافات واضح ، فكل جزء منها يثير مزيداً من الاهتمام ومزيداً من التشويق . وكل هذه الأجزاء إذا جمعناها معاً تشكل حياة ثابتة يحكى كل منها شيئاً عن صاحبه .

وهناك إضافات وحذوفات أخرى فى السيناريو تقل فى أهميتها عن هذا ولكن ما غير الحبكة إلى أقصى حد هو إضافة شخص جديد ، هو الرجل العادى : إنه يظهر فى البداية وكأنما حملته الريح إلينا ، ، ينثر ماء المطر حوله وهو يخوض فى تجمعاته ، ، ويغطفى رأسه بخرقه ، ثم يختفى فى النهاية داخل المطر المنهمر .

والرجل العادى هنا من خارج الحدث ، فهو الشخص الوحيد من بين الشخصيات الثمانية فى ، راشومون ، كيروساوا ، الذى لا يرتبط بأحداث ، فى البستان ، . وعندما يلحظ أن القس والخطاب منزعجين من شئ ما يريد أن يستمع إلى قصتهما من باب التسلية وانتظاراً لانتهاء عاصفة المطر . وبسبب هذا الرجل العادى يبدأ القس والخطاب فى جمع شتات أفكارهما . والرجل العادى يجبر الخطاب على أن يروى ماشاهده فعلاً فى البستان ويستنتج أن الخطاب قد سرق الخنجر . وهو الذى يجد تفسيراً للأكاذيب : ، حسناً ، الرجال هم مجرد رجال .. وكل رجل يزيد أن ينسى الأشياء التى لا تسره ، ولهذا يؤلفون الحكايات ، . وهو نفسه لا يعترض على أى كذبة ، إذا كانت كذبة تثير الاهتمام .

وعندما يبدأ الرجل العادى فى خلع ملابس الطفل اللقيط ، فإنه مقتنع بصواب تصرفه هذا ويناقش قائلاً أن شخصاً آخر سيأتى ويفعل نفس الشئ . ولكنه يحتاج إلى تبرير ليقنع نفسه . فيدعى أن والدى الطفل ، قد تمتعاً بوقتتهما وهما يصنعانه ، ثم يلقياه بعيداً بهذه الطريقة ، ، موحياً بأن العمل الشرير الذى قام به الوالدان ترخيص له بما يعمل . وتسبب السخرية الجريئة للرجل العادى توضيحاً للموقف وتحطم تأثير الكذب . ويرى الخطاب الآن كم تكون السرقة بغیضة ، وخاصة من شخص لا حول له مثل الطفل - أو الساموراي الميت - ويندم . ويقول بعد أن ينصرف الرجل العادى : ، أنا الشخص الذى يجب أن يخجل من نفسه ، .

ولا يوجد شئ من هذا فى قصة أكو تاجاوا القصيرة . وليس الجديد هنا هو شخصية الرجل العادى فقط ، بل كل هذا البعد الأخلاقى أيضاً . إن قصة ، فى

البستان ، تترك فى القارئ إحساساً بأن الحقيقة أمر نسبى ، لا يمكن معرفته ، وربما لا يكون له وجود . وتزداد فكرة الطبيعة النسبية للحقيقة فى السيناريو ، ولكن إظهار الحقيقة يصبح ممكناً ، إذ يحدث هذا فى حالة الخطاب . وفى السيناريو أيضاً ، يتحول تشاؤم أكو تاجاوا إلى اعتقاد بأنه بالرغم من ضعف الإنسان واتجاهه إلى الشر ، فإن قلبه قادر على الإحساس بالعواطف النبيلة ، وبالرغم من أن الشر منتشر فى كل مكان ، فإن الخير يشق طريقة أيضاً .

ويأخذ الخطاب الطفل الذى هجره والداه إلى بيته . لقد عاد التوازن بين الخير والشر . ويقول القس : « شكراً لك ، أعتقد أنه يمكننى الآن أن احتفظ بثقتى فى الناس » .

وتقديم الرجل العادى مهم أيضاً لبناء الحبكة . إنه يسأل القس والخطاب عدة أسئلة : « ما هو الأمر ؟ » ، « ما الذى لا يمكنك أن تفهمه ؟ » ، « لماذا لا تخبرنى به ؟ » ، « لماذا لا تخبر الشرطة بذلك ؟ » ، « ما الذى كان يفعله اللص ، وما نوع القصة التى روتها هى ؟ » ، « هل هناك شئ آخر يمكنك أن تخبرنى به ؟ » . وإن كانت أسئلة الرجل العادى بسيطة كما يبدو ، إلا أنها أصبحت القوة الفعالة فى الربط بين الأجزاء المختلفة من الأحداث . لقد قامت هذه الأسئلة بدور تسهيل الانتقال بين المواقع المختلفة باستمرار ، وبالتحرك من الماضى إلى الحاضر ومن الحاضر إلى الماضى .

إن قصة « فى البستان » ، تمد كاتبى السيناريو بالجريمة الغامضة وبأغلب الشخصيات . أما إسهام قصة أكو تاجاوا الثانية ، وهى « بوابة راشو » ، فلا يقل أهمية بالنسبة للسيناريو ، وإن كان ذلك ليس بنفس القدر من الوضوح .

إن القصة تدور فى كيوتو فى القرن الحادى عشر ، عاصمة اليابان فى القرون الوسطى ، وقد أنهكتها الحروب والأمراض والكوارث الطبيعية . وتحت سقف راشومون نصف المحطمة والكثيبة ، وهى أكبر بوابة فى المدينة ، يحتفى خادم لأحد الساموراي من الريح والمطر . وليس له مكان يذهب إليه ، إذ أصبح سيده غير قادر على الاحتفاظ به . وتاه الخادم فى تفكيره : هل يظل أميناً ويموت من الجوع ؟ أم يصبح لصاً ويعيش ؟

واضطره برد الليلة العاصفة إلى أن يرتقى السلالم إلى البرج الذي يعلو البوابة . وأمكنه بواسطة ضوء أحد المشاعل أن يميز وجود عدة جثث ، ويميز أيضا وجود امرأة عجوز واهنة بين الجثث راكعة أمام جثة امرأة شعرها طويل وكانت العجوز تنزع شعر الجثة خصلة وراء خصلة . وانتاب الخادم فزع شديد ونفور مما رآه . إنه يفضل الموت على السرقة ، وخاصة السرقة من الموتى .. وهذا ما يقابل أحاسيس الحطاب في سيناريو ، راشومون ، وهو يشاهد الرجل العادي وهو ، ينحني فوق الطفل ويبدأ في خلع ملابسه ، .

ووضع الخادم حد سيفه ، أمام أنفها مباشرة ، وطلب من المرأة العجوز تفسيراً . فردت عليه وهي ترتعد خوفاً أنها تفعل هذا لكي تعيش . إنها ستصنع باروكة من هذه الخصلات ثم تبيعها . إن المرأة الميتة لم تكن سليمة التصرفات أيضا .. لقد اعتادت أن تبيع الثعابين المجففة قائلة إنها أسماك مجففة . ، ولو لم تكن تفعل ذلك ل ماتت من الجوع ، . إنه نفس المنطق اللا أخلاقي الذي يدعم تفكير الرجل العادي في سيناريو ، راشومون ، .

ويصف أكو تاجاوا كيف أن الخادم ، وهو يستمع إلى المرأة العجوز ، كان مستعداً لكي يصبح لصاً . وأمسك بالمرأة العجوز من رقبتها وأخبرها أنه سيسرقها لكي يعيش . ، ونزع ثيابها عن جسمها وألقى بها بقسوة بين الجثث ، وقاومت وحاولت أن تتعلق برجله ، . وبعد أن وضع الخادم ملابسه تحت ذراعه ، أسرع يهبط السلالم شديدة الانحدار إلى أعماق الليل ، . ويوازي هذا الحدث ما يفعله الرجل العادي في سيناريو ، راشومون ، عندما ينصرف ومعه ملابس الطفل . ، ويبدأ الطفل في الصراخ . ويتطلع إليه الرجل العادي ثم يستدير ضاحكا ليذهب .. بعيداً تحت الأمطار ، .






وبجانب النماذج النفسية في القصة التي تم تطبيقها في السيناريو ، نجد أيضا صور البوابة والمطر والتي كان لها أثر قوي . ويصف أكو تاجاوا كيف ، كانت الذئاب وبعض الحيوانات المتوحشة الأخرى تتخذ أوكارها في أطلال البوابة ، كما أن بعض اللصوص والسارقين اتخذوا مقرهم هناك أيضا . وهكذا أصبح من المعتاد إحضار الجثث التي لم يطالب أحد بها إلى هذه البوابة وتركها هناك . وكانت هذه البوابة تمتلئ بالأشباح عندما يحل الظلام بحيث لم يكن أحد يجروء على الاقتراب

منها ، . وفي هذه القصة ذات الصفحات الخمس ، يذكر أكو تاجاوا هطول الأمطار أكثر من عشر مرات .. قصوتها وصوتها ويردها واستمرارها الذي لا يتوقف . ويكلف السيناريو هذا المنظر الأسطوري للسماء وهي تفرغ ما فيها من أمطار ولخراب البوابة ودمارها وهجرها ، ولكنه يجعل صورة بوابة راشومون أكثر إيجازا .. فلا حيوانات ولا جثث ، بل مجرد الحطام الجبار تحت الأمطار الغزيرة التي لا ترحم .

وتدور الأحداث في السيناريو في ثلاثة مواقع : البوابة ، والفناء ، والبستان . ونجد ، على النقيض من البوابة ، أن الفناء لم يصفه أكو تاجاوا على الإطلاق . وهو يذكره بطريق غير مباشر فقط . وبالمثل ، نجد في السيناريو ملاحظات قليلة فقط عن حائط فناء المحاكمة وعن الأرضية الرملية في الداخل . إلا أن هذه اللمسات القليلة المتفرقة في السيناريو تجعل من المكان واقعا . وفي الفيلم ، يبدو الفناء خاويا إلا من خط أفقي لانهاية له ، عبارة عن حافة الحائط . لا توجد أي تفاصيل تبعد الانتباه عن الإدلاء بالشهادة . كما وصف أكو تاجاوا البستان أيضا في مرات قليلة ، وذلك إما في ملحوظات قصيرة .. «بستان .. من شجر البامبو وشجر الأرز» ، وإما في صورة شاعرية .. «ويقل الضوء تدريجياً ويضعف ، حتي يضع شجر البامبو والأرز عن الأنظار» . وفي السيناريو نرى المكان دائما .. «طريق يلتوى داخل بستان البامبو ، و«غدير صغير» ، و«تل» ، و«الشجيرات» ، و«السماء والأشجار» ، و«يتسلل ضوء الشمس المبهر إلى فروع الأشجار» ، ويجرى اللص «خلال بعض الغابات» ، ويسير الحطاب «خلال غابات كثيفة» ، يجري رجل الشرطة «على شاطئ» ، النهر ، وتغمس المرأة «يدها في الماء» ، في «غدير صغير» . (وكما نلاحظ ، فإن المكان دائما في كل السيناريوهات محدد وملمس) .

ولكل من الأماكن الثلاثة في سيناريو راشومون ، صورة مميزة ، وجو خاص ، ونسيج معين . فالبوابة الضخمة الكئيبة تحيط بها الأمطار الغزيرة . وفي البستان كثافة من الأشجار ، أضواء وظلال ، وتوتر عاطفي . أما الفناء فأرضه عارية وله حائط بسيط أبيض اللون .

ومن بين المناظر التسعة والعشرين التي يتكون منها السيناريو ، يدور خمسة منها عند البوابة ، وعشرة داخل البستان ، واثنان عشر في الفناء . وهناك منظران قصيران فقط يختلفان في نسيجهما .. شاطئ النهر ، حيث يقبض رجل الشرطة على اللص ، والبحيرة ، حيث تريد المرأة أن تغرق نفسها .

أما عن كيف يتمكن السيناريو من تنشيط الحيز الثابت للقصتين القصيرتين بالتقطيع بين الأنسجة الثلاثة ، فهذا ما يمكننا أن نراه من خلال الرسم التالي . مع ملاحظة أن شكل  يمثل البوابة ، وشكل  يمثل البستان ، وشكل  يمثل الفناء ، وشكل  يمثل شاطئ النهر ، وشكل  يمثل البحيرة .



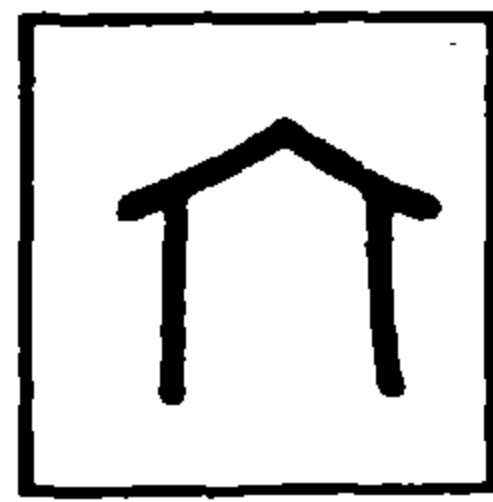

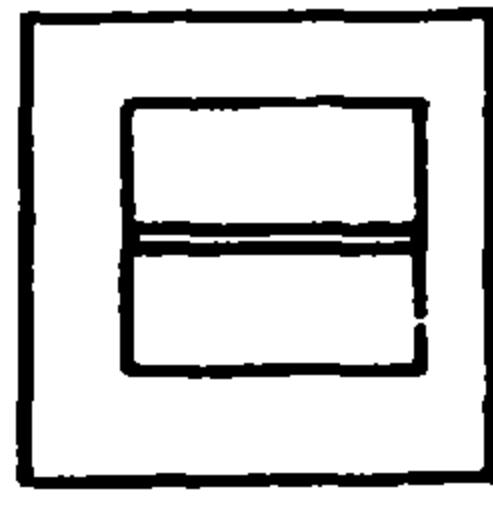

لاحظ التغييرات الدائمة في الموقع : من الأحاسيس القوية في البستان ، إلى الفراغ الوقور في الفناء ، إلى جو البوابة الكثيبة . ويزيد هذا الانتقال من حب الاستطلاع ، لا من حيث من الذي قتل الساموراي ، بقدر ما هو عن الدوافع المتضاربة وسلوك الشخصيات الذي لا تفسير له ، وهو المصدر الرئيسي للتوتر في فيلم « راشومون » . لماذا تدعى المرأة أنها مذنبه مادامت لم تطعن زوجها ؟ وإذا كانت قد طعنته ، فلماذا خاطرت بحياتها من أجله عندما هاجمت اللص ؟ واللص المشهور بأعماله الوحشية ، يعترف بالجريمة ببساطة . هل هذا الاعتراف يعني أنه رجل أمين ؟ وإذا لم يكن قد قتل الساموراي ، فلماذا يطالب بالعقاب لنفسه ؟ بدواعي الشرف ؟ وبالنسبة للساموراي الميت ، ما الذي يقلق راحته الأبدية ؟ وإذا لم يكن قد انتحر ، فما الذي يدعوه الآن لتأليف القصة التي رواها ؟ ونجد على النقيض من الشخصيات الأخرى ، أن الخطاب يريد أن يخفي ما فعله لأنه يخشى رجال الشرطة . ومع ذلك فهو يود أن يعتبر نفسه أكثر نبلاً مما هو في الواقع .

وبتجميع لحظات الدراما المختلفة ، ويعقد المقارنات ، وبالملاحظة ،
وبالانتقال من رؤية إلى أخرى ، ويتصديقها كلها ، ثم الشك فيها كلها ، نصل إلى
نفس النتيجة التي استنبطها كيروساوا في مذكراته : « إن البشر لا يقدرّون على أن
يكونوا أمناء مع أنفسهم عن أنفسهم . إنهم لا يقدرّون أن يتحدثوا عن أنفسهم دون
تزييف . وهذا السيناريو يصور مثل هؤلاء البشر .. ذلك النوع من البشر الذين
لا يمكنهم أن يعيشوا دون أن يكذبوا ، لكي يشعروا أنهم أفضل مما هم في الواقع » .
وقصة أي سيناريو ، مثل قصة أي رواية ، هي مجموعة الأحداث في
ترتيبها الزمني . والقصة في سيناريو « راشومون » تتكشف كما يلي :

- ١ - الساموراي وزوجته يمران في طريقهما على القس .
- ٢ - اللص يراهما .
- ٣ - يحدث الاغتصاب .
- ٤ - يتم قتل الساموراي .
- ٥ - رجل الشرطة يقبض على اللص .
- ٦ - الشهود والمشترون في الدراما يدلون بشهاداتهم في الفناء .
- ٧ - القس والخطاب يحتميان تحت البوابة .
- ٨ - يقابلان الرجل العادي ويناقشون الأحداث التي تمت في الفناء صباح
نفس اليوم ، منذ ساعات قليلة .
- ٩ - يسمعون صياح الطفل اللقيط .
- ١٠ - الرجل العادي يسرق ثياب الطفل وينصرف .
- ١١ - الخطاب يأخذ الطفل ليضمه إلى عائلته .

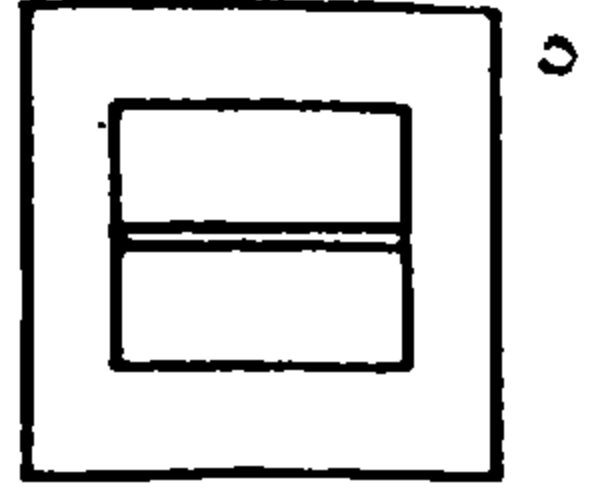
وهكذا تكشف القصة أولاً ، عن كل ما حدث في البستان ، وثانياً ، عن أحداث
الفناء ، وثالثاً ، عما حدث تحت بوابة راشو . وامتداد القصة ثلاثة أيام . تقاس
من أول نقطة إلى آخر نقطة حسب الترتيب الزمني .. منذ أن قابل القس الزوجين
وإلى أن يغادر الخطاب بوابة راشو ومعه الطفل .

وتقوم الحبكة بترتيب أحداث القصة في أفصل وسيلة معبرة .
 ففي ، راشومون ، تختلف الحبكة مع التتابع الزمني للقصة وتطور ترتيباً زمنياً
 خاصاً بها . ونجد أن امتداد الحبكة يختلف عن امتداد القصة ، إنه أقصر كثيراً .
 لاحظ في الشكل التالي للمناظر التسعة والعشرين ، كيف أن الترتيب الزمني
 للحبكة قد أعاد البناء بالكامل ، وكيف أنه أصبح أكثر فاعلية ونشاطاً . ويوضح
 الشكل التغييرات المستمرة في الموقع ، ويصف الحركة ، ويحدد وقت حدوث
 كل حدث .

- | | | |
|---|--|--|
| الوقت الحاضر | <p>القس والخطاب والرجل العادي تحت
 بوابة راشومون . يبدأ الخطاب في
 رواية ما حدث منذ ثلاثة أيام في
 البستان .</p> | <p>١</p>  |
| منذ ثلاثة أيام | الخطاب يعثر على الجثة في الغابة | <p>٢</p>  |
| صباح اليوم الحالي | <p>الخطاب والقس يدلان بشهادتهما في
 الفناء .</p> | <p>٣</p>  |
| <p>منذ ثلاثة أيام
 (أول نقطة)</p> | <p>القس يقابل الساموراي وزوجته في
 الطريق داخل الغابة</p> | <p>٤</p>  |

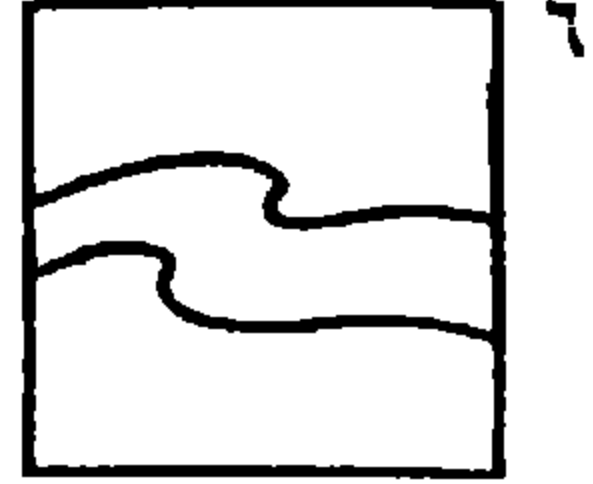
صباح اليوم الحالى

القس ثم رجل الشرطة يدليان
بشهادتهما فى القناء .



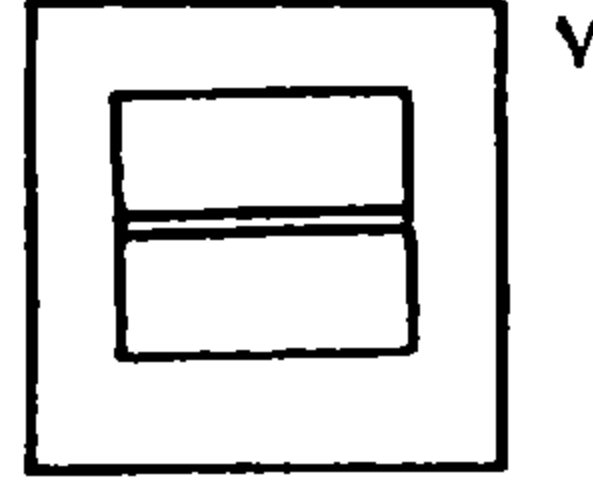
منذ يومين

رجل الشرطة يقبض على اللص عند
شاطئ النهر



صباح اليوم الحالى

رجل الشرطة واللص فى القناء. يشهد
اللص بأنه قتل الساموراي .



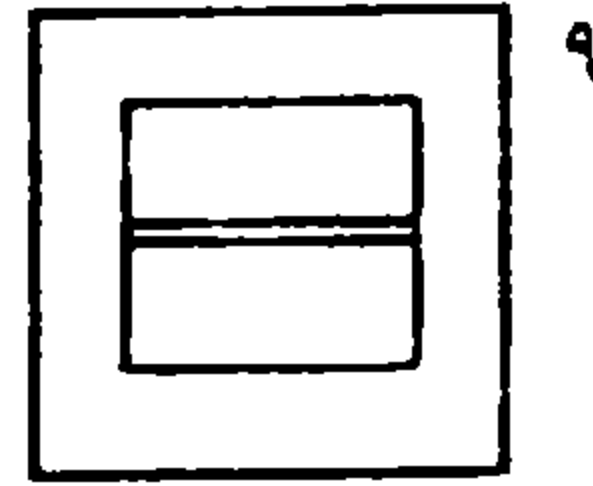
منذ ثلاثة أيام

اللص يرى الزوجين فى الغابة .



صباح اليوم الحالى

اللص يقول أن رؤيته للمرأة ، كانت
لمحة لملاك ،



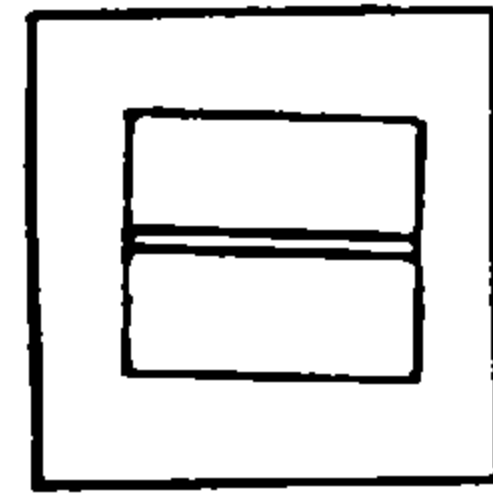
منذ ثلاثة أيام

اللص يستدرج الساموراي إلى
البستان ، ويوثق رباطه فى شجرة ،
ثم يسرع إلى الطريق لى يخبر
المرأة أن زوجها قد لدغه ثعبان .



صباح اليوم الحالى

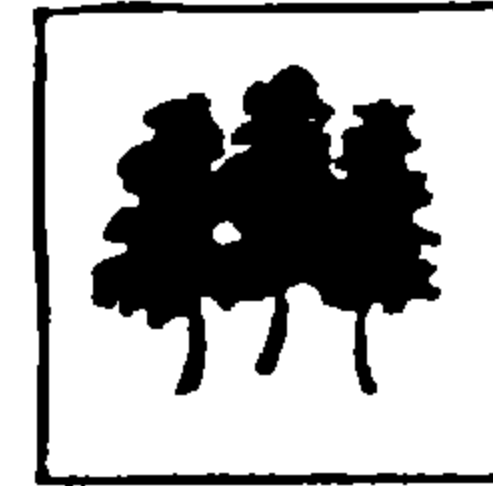
اللس يقول فى فناء المحكمة أن
منظر المرأة جعله ، يغار من الرجل .
لقد بدأت أكرمه ، .



١١

منذ ثلاثة أيام

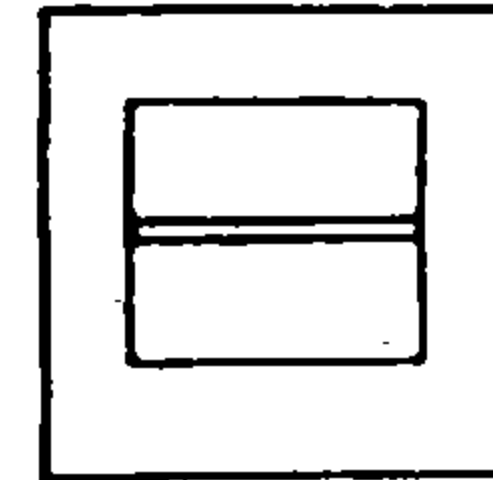
اللس والمرأة يجريان خلال الغابة .
عندما ترى ما حدث لزوجها تهاجم
اللس بخنجرها ثم تستسلم أخيرا .



١٢

صباح اليوم الحالى

اللس يشهد بأنه لم يقصد قتل
الساموراي .



١٣

منذ ثلاثة أيام

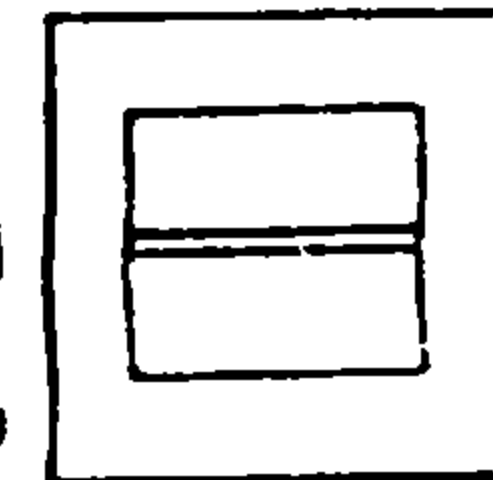
المرأة تريد أن تتبع الرجل الفائز .
يتبارز اللص مع الساموراي ، ويقبل
اللس الساموراي بينما تختفى
المرأة .



١٤

صباح اليوم الحالى

فى فناء المحكمة . اللص يقول أن
المرأة أصبحت كأي امرأة أخرى ،
ولذلك لم يبحث عنها . وأن غلطته
الرئيسية أنه نسي أمر الخنجر .



١٥

الوقت الحاضر

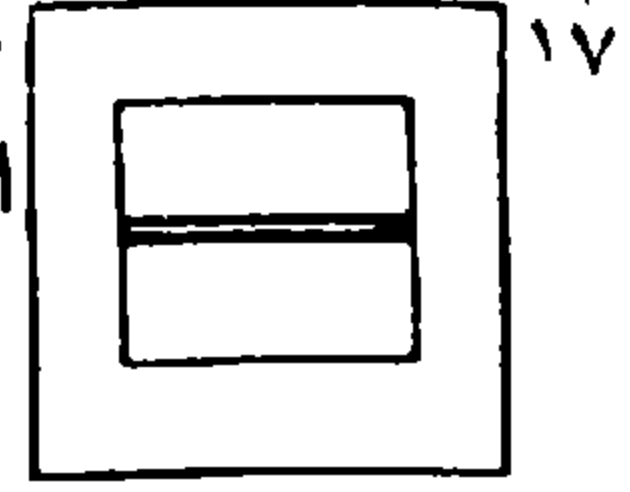
القس والخطاب والرجل العاوى
يناقشون ما حدث فى البستان . يقول
القس أنهم شاهدوا المرأة فى فناء
المحكمة .



١٦

صباح اليوم الحالى

المرأة تشهد بأن اللص بعد أن
استغلها ترك البستان .



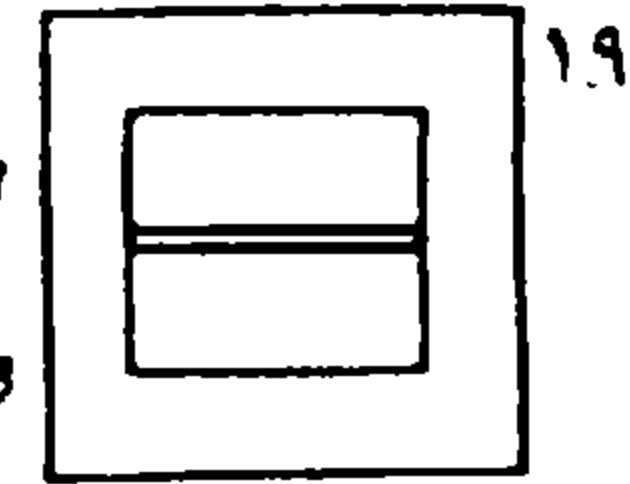
منذ ثلاثة أيام

فى البستان . الساموراي ينظر إلى
زوجته فى كراهية .



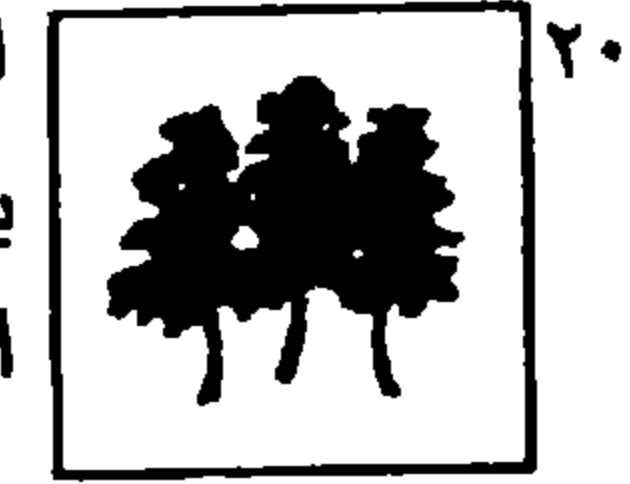
صباح اليوم الحالى

فى فناء المحكمة ، المرأة تقول أنه
لا يمكنها أن تنسى عيني زوجها ،
وهما مليئتان بالكراهية .



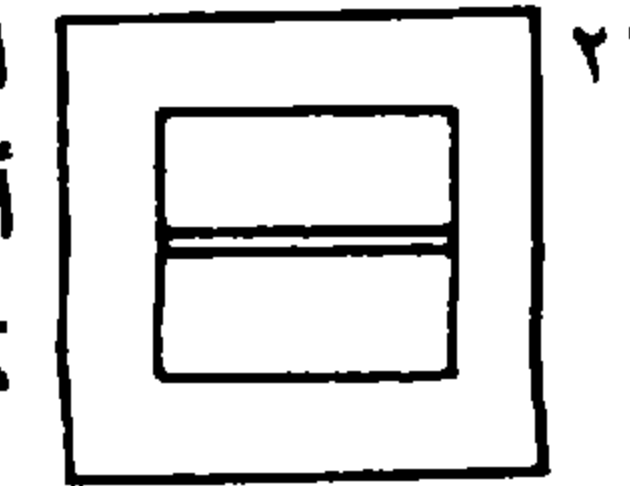
منذ ثلاثة أيام

المرأة تطلب من الساموراي أن يقتلها
بدلاً من أن ينظر إليها بـ هذه
النظرة ، . وهى ممسكة بخنجر فى
يدها .



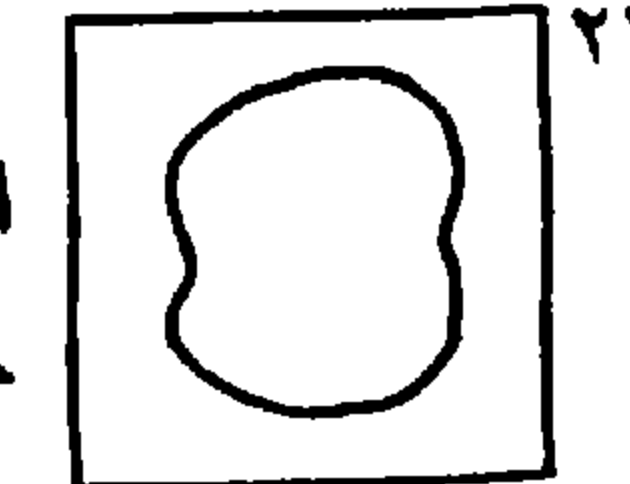
صباح اليوم الحالى

المرأة تشهد فى فناء المحكمة أنه قد
أغمى عليها ، وعندما فتحت عينيها ،
كان الخنجر فى صدر زوجها .



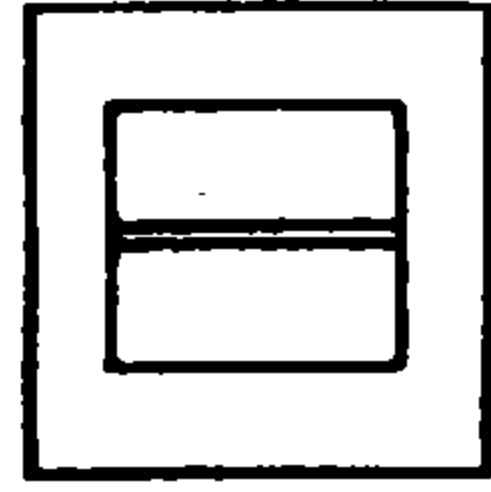
منذ ثلاثة أيام

بحيرة تضيئها الشمس . صوت
المرأة من خارج الشاشة تدعى أنها
حاولت أن تقتل نفسها ولكنها فشلت .



صباح اليوم الحالى

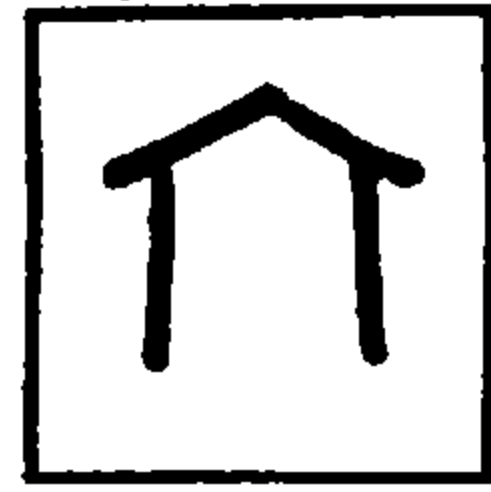
فى فناء المحكمة . المرأة تسأل : «ما الذى يمكن لإمرأة بائسة مثلى أن تفعله ؟» .



٢٣

الوقت الحاضر

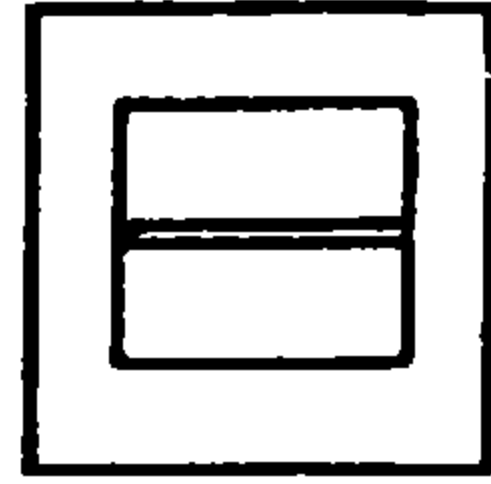
أنفس والخطاب والرجل العادى يستمرون فى مناقشة أحداث البستان . يقول الرجل العادى أنه كلما زاد ما يستمع إليه كلما زادت حيرته .



٢٤

صباح اليوم الحالى

الساموراي الميت يدلى بشهادته من خلال وسيط ، بأن اللص بعد أن هاجم زوجته حاول أن يلاطفها .



٢٥

منذ ثلاثة أيام

ينزعج اللص عندما تطلب منه المرأة أن يقتل زوجها ويستعد لمعاقبقتها . تجرى المرأة بعيداً . وبعد أن ينصرف اللص من البستان يطعن الساموراي صدره بالخنجر .



٢٦

الوقت الحاضر

الخطاب يحتج ويقول أن الساموراي قد قتل بالسيف . يتضح للرجل العادى أن الخطاب قد شاهد الجريمة ويلج عليه أن يخبره بكل شئ عنها .



٢٧

منذ ثلاثة أيام

لحطاب يروى عن رفض
الساموراي للمبارزة ، من أجل
إمرأة كهذه ، ، ولكنه يتبارز مع
اللس بشكل مثير للشفقة ، في
البستان . ويقتل اللص الساموراي .
وتهرب المرأة في الغابة .



٢٨

الوقت الحاضر
(آخر نقطة)

الرجل العادي يسرق ثياب الطفل
اللقيط ويترك البوابة . ويأخذ
الحطاب النادم الطفل . يعلن القس أن
الحطاب قد أعاد إليه ثقته في الناس .
ويترك الحطاب بوابة راشومون
والطفل بين يديه .



٢٩

إذا نظرنا إلى المنظرين الأول والأخير في الشكل ، يتضح لنا أن امتداد الحبكة
هو مجرد الساعات المحدودة التي مضت تحت البوابة . وأن منظري البستان وفناء
المحكمة قد اندرجا في الحاضر كعودة إلى أحداث سابقة (فلاش باك) . لاحظ
أن الحبكة قد ركزت إمتداد القصة في ثلاثة أيام إلى ساعات محدودة ، وأن مدة
العرض قد ركزت إمتداد الحبكة إلى ٨٨ دقيقة . (وبالرغم من أن مدة العرض
لفيلم ، راشومون ، قد تم تحديدها في غرفة المونتاج ، حيث تم الاتفاق على تحديد
طول كل لقطة بالضبط ، إلا أن خطوط الإرشاد لطول الفيلم كله ولكل جزء من
أجزائه قد تم تحديدها بواسطة كيروساوا وهاشيموتو عندما كانا يطوران حبكة
السيناريو) . إن لمدة العرض وامتداد الحبكة وامتداد القصة - هذه الأنواع الثلاثة
من الزمن - أهمية قصوى عند كتابة أي سيناريو .

ويكشف الشكل بوضوح عن التركيب الزمني لمناظر السيناريو . إن تتابع
الزمني للقصة يتحطم هنا إلى أجزاء ، ثم يتم وضعها معاً في تتابع مختلف تماماً :

يبدأ المنظر الأول في الوقت الحاضر ، وينتقل المنظر الثاني إلى الماضي منذ ثلاثة أيام ، ويدور المنظر الثالث في صباح اليوم الحالي ، أما المنظر الرابع فيعود بنا إلى ثلاثة أيام مضت ، وهكذا .

والقفزات في الزمن هي التي تكسب « راشومون » قوته الدرامية . ولأن جثة الساموراي تظهر (منظر ٢) قبل أن يظهر الساموراي وزوجته وهما مسافران خلال الغابة (منظر ٤) فإن المتفرجين يصبحون أكثر تيقظاً عما يكونوا عليه لو ظهرت الأحداث في ترتيبها الزمني . إن المتفرجين يوجهون تركيزهم على ردود أفعال الشخصيات أكثر مما يوجهونه على الأحداث نفسها ، وهذا هو ما يريده كاتب السيناريو . ولولا ذلك ما كانا يعيدان نفس الحدث عدة مرات .

وهناك لحظات أخرى عديدة يريد فيها المؤلفان إيعاد المتفرجين عن الحدث وجذب انتباههم إلى الطبيعة البشرية بصفة عامة ، وذلك بتقديم الأجزاء في غير تتابعها الأصلي . فمثلاً ، تتم مقاطعة رواية اللص للاغتصاب والجريمة عدة مرات في مناظر فناء المحكمة (٩ ، ١١ ، ١٣ ، ١٥) ، مما يبعد المتفرجين عاطفياً عن مكان وزمن الدراما المرة تلو الأخرى . ويضطر المتفرجون إلى تقييم الدراما منطقياً ويتأملون فيها عن بعد .

وإذا إنتقينا مناظر البوابة على أفراد ، كما هو مبين في الشكل التالي ، تتضح لنا مهمة أوضاعها . إنها تحيط بدراما الاغتصاب والجريمة .. إنها تشكل بداية ونهاية السيناريو ، كما أن أحد مناظر البوابة (منظر ١٦) يحدد منتصف السيناريو .

١	٢	٣	٤	٥	٦	٧	٨	٩	١٠	١١	١٢	١٣	١٤	١٥	١٦	١٧	١٨	١٩	٢٠	٢١	٢٢	٢٣	٢٤	٢٥	٢٦	٢٧	٢٨	٢٩
---	---	---	---	---	---	---	---	---	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----

ويركز النصف الأول من السيناريو علي التفاعل بين الأحداث في البستان والتحقيق في فناء المحكمة . وفي النصف الثاني من السيناريو يزداد ظهور مناظر البوابة فبدلاً من أن تصبح مناظر البوابة مجرد مساندة لدراما البستان ، نجدها وقد

تحولت إلى دراما في حد ذاتها . وهناك خط مواز بكل كياسة : ففي كل دراما من الاثنتين هناك ثلاثة مشاركين ، أحدهم هو الشرير (في البستان ، اللص .. عند البوابة ، الرجل العادي) . كما أن هناك تشابه بين منظرى البوابة وفناء المحكمة .. ففي كليهما تدور محاكمة ، ولكن المحاكمة التي تدور عند البوابة هي الأكثر نجاحاً ، فهنا وليس في فناء المحكمة ، تتكشف الحقيقة ، إذ يستنتج الرجل العادي أن الحطاب قد سرق الخنجر ، ويندم الحطاب بصدق ويقر ، أنا الشخص الذي يجب عليه أن يخجل مما فعل ، .

ولقد حطمت حبكة ، راشومون ، الترتيب الزمني للأحداث كما كانت مكتوبة أصلاً . ولكن استجدت وحدة أخرى بين المناظر . لقد تكونت من نسيج المكان والزمن غير المستمر وحدة فنية لها معناها . لقد أصبحت الدراما عند البوابة امتداداً للدراما في البستان .

ويؤدي المنظر الأخير ، الذي يتبنى فيه الحطاب الطفل ، إلى نهاية إيجابية للسيناريو جميعه . لقد استعدنا الثقة بالرحمة البشرية والتعاطف . وتوازنت الأنانية كمصدر للشر مع الخير الذي إتضح في هذا التصرف . وفي النهاية الأخيرة للسيناريو ، يلخص القس هذا التغيير بأن يقول للحطاب أنه بفضله ، اعتقد أنه يمكنني الآن أن احتفظ بثقتي في الناس ، . وينحنى كل من القس والحطاب للآخر . ويغادر الحطاب البوابة وهو يحمل الطفل ، والسماء صافية .. مشمسة ، . لقد أضاف كيروساوا وهاشيموتو في تحويلهما للعمل الأدبي تعبير ، السماء المشمسة ، رمزاً للأمل والطيبة ، إلى عالم القصص القصيرة لأكوتاجاوا الكئيبة والخالية من الأمل .

التفاصيل والافكار وتفسيرات المخرج

، فيريديانا ، (١٩٦١)
VIRIDIANA

إخراج : لويس بنويل
سيناريو : لويس بنويل وخوليو اليخاندرو

بدأ بنويل (١٩٠٠ - ١٩٨٣) حياته الفنية في عام ١٩٢٩ عندما تعاون مع فنان إسباني آخر في باريس ، هو صديقه سلفادور دالي ، في الفيلم المشهور «الكلب الأندلسي» . وكتب بنويل بعد ذلك بعدة سنوات : « قررت أن أنقل جماليات الفن السيربالي إلى الشاشة . لقد وجدت أن السينما هي أفضل وسيلة للتعبير عن واقع لا يمكننا حقيقة أن نلمسه بأيدينا في حياتنا اليومية » . لقد أوضح فيلم « الكلب الأندلسي » أسلوب بنويل كواحد من أجراً الأساليب وأكثرها إثارة للجدل في تاريخ السينما .

لقد أثارت أفلام هذا المخرج الكثير من الجدل لعنف ما تحويه من هجوم على المعتقدات التقليدية . وكثيراً ما تعرضت هذه الأفلام للمنع أو لمقص الرقابة ، بل وإلى الحث على مقاطعتها . وتسببت سمعة بنويل في صعوبة حصوله على تمويل لمشروعاته ، إلى جانب العوامل الاقتصادية والسياسية الأخرى ، مما قد يفسر فترة الـ ١٤ سنة (من ١٩٣٣ إلى ١٩٤٧) التي لم يقدم فيها أي أفلام . لقد أمضى

أغلب هذه الفترة في هوليوود حيث كان يقوم بمهمة الدوبلاج لبعض أفلام شركتي بارامونت ووارنر ، وفي نيويورك حيث كان يعمل في أرشيف الفيلم في متحف الفن الحديث .

وبعد الحرب العالمية الثانية ، عاد بنويل إلى إخراج الأفلام السينمائية ، وكان أغلبها في المكسيك ، ثم انتقل بعد ذلك إلى فرنسا . وكانت هذه الأفلام ذات مسحة روائية أكثر من أفلامه المبكرة ، ولكنها كانت أيضا موجهة للتوسع في التعبير والجرأة السينمائية . وكان بنويل يقول : أنه لم يعد من الممكن أن تصدم المتفرجين في النصف الثاني من هذا القرن .. علينا الآن أن نصنع أفلامنا متضمنة ما نريده من تدمير وتحطيم ولكن بطريقة محببة ، . وأثبت بنويل من خلال أفلامه ، ومن بينها : المنسيون ، (١٩٥٠) و ، نازارين ، (١٩٥٩) و ، حسناء النهار ، (١٩٦٦) ، أن الفن السيريالي ليس مجرد هوس بموضوعة جديدة في العشرينات والثلاثينات ، بل هو حركة جمالية تهم المثقفين وتناسب السينما تماما .

وفي عام ١٩٦٠ ، أي بعد ٢٤ عاما في المنفى ، عاد بنويل إلى وطنه إسبانيا ليخرج فيلم : فيريديانا ، واعتبر بعض اللاجئين السياسيين أن عودته إلى إسبانيا خيانة . ولكن يمكننا أن نتصور قدر الإغراء في المشروع المعروض عليه . لقد قدم له منتج ميزانية سخية ، وعددا من الممثلين المحترفين ، وإن كان حشد الشحاذين الذي ظهروا في فيلم : فيريديانا ، هم شحاذون فعلا ، وبخاصة الرجل الذي قام بدور المصاب بالجذام ، كما منحه السيطرة الكاملة من الناحية الفنية .. وكلها مزايا لم يحظ بها بنويل في أفلامه السابقة .

ونظرا لسرعته المعتادة في عمله ، فقد صور فيلم : فيريديانا ، في شهرين . وكان قد كتب السيناريو بمساعدة صديقه خوليو أليخاندرو . وتعتمد القصة بقدر من الحرية على حياة قديس غامض ، وعلى إحدى تخيلات بنويل الجنسية المترسبة في أعماقه .

وآثار عرض فيلم : فيريديانا ، الضجة المعتادة . وتسبب في فضيحة فورية للرقابة في عهد فرانكو ، ومع الكنيسة الكاثوليكية أيضا . وأنتهى الأمر بمنع عرض الفيلم في إسبانيا وفي إيطاليا ، حيث أصبح بنويل مهددا بالحبس فورا إذا ما

دخل هذه الدولة . وقد تمت مناقشة هذا الفيلم من النقاد الأوروبيين والأمريكيين ، وخاصة من جانب أفكاره اللاهوتية . لقد فهم البعض فيلم « فيريديانا » على أنه يوضح عدم وجود إله ، بينما فهم البعض الآخر أنه يناقش الطريقة التي تتم بها عبادة الله . وبالرغم من هذا الخلط والارتباك فاز فيلم « فيريديانا » بالسعفة الذهبية كأحسن فيلم في مهرجان كان السينمائي في ذلك العام ، وكانت أول جائزة كبيرة تحظى بها السينما الإسبانية . واليوم يعتبر هذا الفيلم أحد كلاسيكات السينما العالمية .

وزاد حب الجمهور لبنويل تدريجياً على مر الأعوام ، عندما لحقوا بأفكاره ولانت مواقفه إلى حد ما . وعندما فاز فيلمه المرح نسبياً « سحر البورجوازية الخفى » بجائزة الأوسكار عام ١٩٧٣ كأحسن فيلم أجنبي ، جاء هذا معبراً عن قبول بنويل وأفلامه في أمريكا .

ولآلة التصوير عين تدرك التفاصيل بطبيعتها . ولا توجد آلة أخرى تسجل التفاصيل بحيث تترك مثل هذا القدر من الانطباع والتأثير . ويمكن لآلة التصوير أن تتحرك إلى الداخل لتقترب من صورة (لمنزل مثلاً) وتزداد اقتراباً حتى تختار جزءاً (نافذة مثلاً) لتملأ به الشاشة كلها ، وبذا تعزله عن باقي الصورة . وأصبحت مثل هذه الحركة تقنية سينمائية أساسية ، حتى أنه يمكن القول بأن اللغة السينمائية قد ولدت عندما بدأ المخرج الأمريكي د . و . جريفيث تحريك آلة التصوير إلى الداخل وإلى الخارج ، وقام في عام ١٩٠٨ بتحريكها إلى الداخل مباشرة إلى وجه البطلة في فيلمه « بعد عدة سنوات » ، ومنذ ذلك الوقت ، أصبح التركيز على إحدى التفاصيل في الصورة وسيلة قوية الأثر في سرد القصة سينمائياً .

ويمكن للقطعة القريبة أن تحول أى شئ (أو جزء من هذا الشئ) إلى تفصيلا في الفيلم . وقد تتم اللقطة القريبة لغرض مرئى بحت ، وهذه التفصيلا تتعلق أساساً بأسلوب المخرج في التنفيذ . ولكن أحياناً تكون اللقطة القريبة منصوفاً عليها في السيناريو ، إنها إذاً تفصيلا تسهم في الحبكة ، أوفى تطور الشخصية ، أوفى ما تقدمه الفكرة ، أوفى أى جمع بين هذه المبررات .

وفى فيلم « سيئة السمعة » ، كان مفتاح قبو الخمر عنصرأ حاسماً فى حبكة الفيلم ، وتم توجيه العناية الواضحة المناسبة له فى السيناريو وفى الفيلم .

وأصبحت اللقطة القريبة للمفتاح من أقوى لحظات التشويق والتوتر في الفيلم . ويتسلل المفتاح من يد سباستيان إلى أليشيا إلى ديفلين . ومن خلال علاقتهم بالمفتاح تزداد معرفة المتفرجين بعض الشيء بكل منهم .

ونجد في فيلم « الطريق » أن اللقطة القريبة على عيني أو سفالدو ، الطفل المتخلف عقلياً والمنعزل ، ثم اللقطة القريبة المتماثلة على عيني جيلسومينا ، تكشفان بدون كلمات عن أفكار فيليني عن التشابه بين هذين الشخصين اللذين لا يقدران على فهم العالم المحيط بهما .

وقد لا يوجد مخرج آخر له مثل براعة لويس بنويل في سرد القصة من خلال التفاصيل . وفيلم « فيريديانا » هو أفضل مثال لهذه البراعة . إن تكراره لبعض التفاصيل المحددة لا يؤدي إلى إثراء الحبكة فقط ، بل يكشف أيضاً عن أفكاره الخاصة عن الفن والدين والحياة والموت والإثارة الجنسية .

● الملخص

تحت إلحاح الأم رئيسة الراهبات ، تضطر فيريديانا ، الراهبة المبتدئة الشابة الإسبانية ، إلى زيارة عمها المسن السيد خايمي . فهي لم تكن أبداً على علاقة قريبة به ولم تره إلا مرات معدودة .

ويعيش السيد خايمي وحيداً في مسكن كبير قديم . وتقوم خادمتها المخلصة رامونا ، وهي شابة لها ابنة عمرها سبع أو ثمان سنوات اسمها ريتا ، برعايته خير رعاية .

وعندما تظهر فيريديانا في مزرعة السيد خايمي ، تشعر ببرود تجاه عمها . وتخبره بصراحة بأنها كانت تفضل عدم زيارته . وتجرح السيد خايمي بصراحتها هذه . ويعلق بأنها شديدة الشبه بعمتها ، زوجته المتوفاة ، السيدة إلفيرا . ويتضح الآن أن اهتمامه بفيريديانا يصل إلى ما هو أبعد من علاقتهم العائلية .

وفي اليوم التالي ، تنطق فيريديانا بعدم موافقتها على عدم إهتمام السيد خايمي بابنه غير الشرعي جورج ، الذي كان يرعاه دائماً ولكن دون أن يراه على الإطلاق . وترى فيريديانا أن عدم الإهتمام هذا عمل شرير .

وخلال الأيام القليلة التالية ، يتجسس السيد خايمي على ابنة أخيه ، بمساعدة رامونا . وتخبره رامونا بأن لفيرديانا عادات غريبة في وقت النوم : إنها تنام على الأرض ، بالرغم من توفير سرير جيد لها ، وانها تتعبد أمام نصب صغير أعدته لنفسها من صليب وأشياء أخرى .

والسيد خايمي متعلق بعادات غريبة . وفي إحدى الامسيات وهو يحاول أن يحشر جسمه في فستان العرس الخاص بزوجته المتوفاة ، يشد انتباهه أن يرى فيريديانا تسير وهي نائمة . فيتبعها ويراقبها وهي تلقى محتويات سلة الخياطة في المدفأة ثم وهي تملأ السلة بالرماد الذي تلقىه على سرير عمها بجوار طرحة الزفاف الخاصة بعمتها . وعندما يخبر السيد خايمي فيريديانا بعد ذلك بتفاصيل ما فعلت أثناء نومها . تفسر هذا بأنه نذير شؤم بالعقاب والموت .

ويحل آخر أيام زيارة فيريديانا . ويصل شغف السيد خايمي بابنة أخيه إلى حد الجنون ويريد منها أن تبقى . ويطلب من رامونا أن تساعدته فتبدى إستعدادها لتنفيذ أى من رغباته . ويوجه اهتمامها إلى زجاجة بها أقراص يحتفظ بها فى أحد الدواليب .

وتغيرت أحاسيس فيريديانا نحو عمها منذ وصولها ، وهي تعترف الآن بأنه رجل طيب . والآن وقد اكتسب السيد خايمي رضا فيريديانا ، فإنه يطلب منها خدمة صغيرة قبل أن ترحل .

وتبدو فيريديانا وهي ترتدى فستان العرس الذى سبق أن ارتداه السيد خايمي من قبل ، وهي شديدة الشبه بعمتها . ويدهشها أن هذا هو مطلب عمها الأخير الذى لا ضرر من ورائه . ولكن عندما تفشى رامونا بأن عمها يقصد من وراء هذا أنه يعرض عليها الزواج ، ترنعب فيريديانا وتحاول رامونا أن تهدئ من روع فيريديانا بأن تقدم لها فنجانا من القهوة ، سرعان ما تفقد وعيها بمجرد شربه .

ويضع السيد خايمي فيريديانا على سرير عمتها . وتبدو كأنها عروس عذراء وكأنها جثة فى الوقت نفسه . ويصارع ضميره ، وقد

أصبحت الآن فيريديانا فى وضع لاتملك فيه أى مقاومة ، هل يقدر على تنفيذ خطته الشريرة ؟ ويقبلها مرة ثم يتغلب على خطته متفجزا ، ويسرع إلى خارج الحجرة .

وفى الصباح التالى ، ولاتزال فيريديانا فى السرير ، يفكر السيد خايمى فى خدعة ملتوية لإقناعها بالبقاء ، فيخبرها بأنه استغل غيبوبتها بالكامل فى الليلة السابقة . وتفزع فيريديانا من الفكرة . ويلجأ السيد خايمى إلى رامونا مرة أخرى لتساعده فى إقناع ابنة أخيه ، ولكن الخادمة لديها خطة خاصة بالسيد خايمى وتفضل أن تعود فيريديانا إلى الدير . وبعد ذلك يخبر السيد خايمى فيريديانا بأنه قد كذب عليها ، وأنه لم يستغل غيبوبتها . ولا تعرف فيريديانا ماذا تصدق ، وتسرع إلى خارج المنزل .

وبينما تحاول فيريديانا ركوب الأتوبيس يمنعها رجال الشرطة ويخبرونها بضرورة العودة إلى المزرعة لوجود ظرف طارئ . وعندما تصل تكتشف أن السيد خايمى قد شق نفسه من أحد الأشجار .

وعندما تحضر الأم رئيسة الراهبات لتقديم واجب العزاء ، تخبرها فيريديانا بأنها تشعر بمسئوليتها تجاه انتحار عمها وأنها لن تعود إلى الدير . إنها سوف تستمر فى تقديم واجباتها نحو الرب بطريقتها الخاصة .

وتذهب فيريديانا إلى القرية وتجمع مجموعة من الشحاذين والعاهرات والمتشردين . وتخطط لأن تصطحبهم إلى المزرعة ليعيشوا فيها . وفى الوقت نفسه ، يصل جورج ، الابن غير الشرعى للسيد خايمى ، ومعه فتاته لوتشيا . ويبدو أن لديه خططا كبيرة للأرض التى تركها والده له ولفيريديانا . وعندما تصل فيريديانا ومعها مجموعة سيئى الحظ ، فإنها تترك انطباعاً غير عادى على ابن عمها ورفيقته .

ويتسبب وجود جورج فى توتر أعصاب رامونا ، وتسكب الحساء الذى كانت تعده للعشاء . لقد وقعت فى غرامه منذ النظرة الأولى . وتتشكك لوتشيا فى الدافع وراء عصبية رامونا ونرفزتها .

وتحت السقيفة حيث يتناول الشحاذون طعامهم ، تقوم فيريديانا بتقديم عضوين جديدين للمجموعة . وأحد هذين المنضمين مصاب بالجذام ، ويطلب باقى الشحاذين بإبعاده فوراً . ولكن فيريديانا تصر على بقاءه وتطلب من الآخرين أن يعاملوه كأخ مريض ، .

وفى الحقل يصطاد المجذوم يمامة بيديه . ويقول لها : « ياعزيزتى اليمامة الجميلة ، ويضعها داخل جاكته .

ويعلن جورج أمام الجميع عدم موافقته على طريقة فيريديانا الشخصية فى عمل الخير . وفى المقابل توضح فيريديانا عدم اهتمامها بجهود جورج فى تحديث المزرعة . إلا أن كلا من الإثنين يتحمل إهتمامات الآخر لفترة قصيرة .

وتشعر لوتشيا بالغيرة من اهتمام جورج بفيريديانا وتضجر من إهماله لها ، وتترك المزرعة . وينجذب جورج فعلاً تجاه فيريديانا . ولكن سرعان ما يصبح هو ورامونا عاشقين .

ويجب على فيريديانا وجورج أن يلتقيا بمحاميها فى المدينة . ويلزمهما أيضاً أن يصطحبا رامونا وابنتها ريتا معهما حتى تعرض الابنة على طبيب الأسنان . وتترك فيريديانا مفاتيحها مع الأكثر تقديراً للمسئولية من الشحاذين . ولكن بمجرد ذهابهم يقتحم الشحاذون المنزل الكبير .

ويعد الشحاذون احتفالاً ضخماً لأنفسهم ، يستخدمون فيه أفخر الأغذية والخمور والأدوات الفضية والمفارش التى يمتلكها المنزل . حتى المصاب بالجذام ينضم إليهم ، وإن كان يجلس وحده إلى مائدة صغيرة . ويمضى الجميع وقتاً ممتعاً فى هذا الاحتفال .

وفجأة ينشب عراك شرير بين اثنتين من النساء وتتحطم بعض محتويات المنزل الثمينة . ويرتدى المصاب بالجذام طرحة الزفاف والمشد (كورسيه) الخاص بـ زوجة السيد خايمى المتوفاة ، ويدير إسطوانة « كورال هاليلويا » على الفونوغراف . ويبدأ رقص

صاخب . وعندما يسمع شحاذ ضرير بأن امرأته إينيدينا تخونه فى مكان آخر من الحجرة مع الشحاذ بوكا ، يثور فى هياج محطماً كل ما فى طريقه بعصاه . ويتوقف الاحتفال فجأة عندما يعود أصحاب المنزل .

وعندما يجد جورج الشحاذ الكسيح هوبلى فى حجرته يأمره بالخروج ، ولكن الشحاذ يواجهه بسكين فى يده . ويضرب المصاب بالجذام جورج على رأسه بزجاجة من خلفه ، فيقع فاقد الوعى . وعندما تفاجأ فيريديانا بهذا المنظر تصاب بصدمة . وتذكر رامونا أن هناك تصرفات خاطئة تحدث داخل المنزل فتأمر السائق بأن يعود بها إلى المدينة لكى تخطر رجال الشرطة .

ويوثق هوبلى فيريديانا بطريقة لا يمكنها الفكاك منها . وتستنجد بالمصاب بالجذام لكى ينقذها ، ولكنه يجد ميزة فى هذا الموقف ويتجاهل طلبها . وبدلاً من ذلك يبدأ فى ربط وثاق جورج . وتقاوم فيريديانا خصمها بشدة ، ولكن يكاد يغمى عليها عندما تلحظ أن الحبل الذى يستخدمه كحزام هو نفس الحبل الذى شق عمها نفسه به . وعندما يستعيد جورج وعيه يعرض نقوداً على المصاب بالجذام لكى يقتل هوبلى . ويتردد المصاب بالجذام بين إغراء المال وفرصة الفوز بجسم فيريديانا لنفسه . ويمسك أخيراً بجاروف المدفأة ويوجه به ثلاث ضربات عنيفة على مؤخرة رأس هوبلى . وتصل رامونا فى هذه اللحظة ويصل معها رجال الشرطة .

ويمر بعض الوقت ، ويتم جورج تزويد المنزل بالكهرباء ، كما يطرأ تغيير كبير على فيريديانا . إنها لم تعد ترتدى ثياب الفلاحات ، بل ترتدى الآن ثياباً نسائية رقيقة . وتتنظر إلى نفسها فى المرآة لأول مرة فى زهو وخيلاء . أما تاج الأشواك التى كانت تصلى أمامه فهو ملقى فى النار الآن خارج حجرتها .

وبداخل المنزل الكبير تطرق فيريديانا على باب جورج لتقطع خلوته الممتعة مع رامونا . ويتأكد جورج من أن الفرصة قد سنحت

لينهى عذرية فيريديانا أخيراً . ويقودها إلى منصدة للعب الورق ، حيث كان سيبدأ اللعب مع رامونا . ولا تترتاح أى من المرأتين لهذا الموقف ، ولكن جورج ينجح فى تهدئتهما .

وبينما يتعامل مع ورق اللعب ، يعلن منتصراً : « كنت أعرف دائماً أنه سيأتى اليوم الذى ألعب فيه بالورق مع ابنة عمى فيريديانا ، .

نجد فى بدايات السيناريو أن بنويل يرسى النموذج الذى سيتبعه فى تقديم شخصياته ، وذلك بالتركيز على أرجلهم وأقدامهم .

حديقة خاصة . لقطة قريبة لساقى ريتا الصغيرة ، القذرتين النحيفتين ، وهى تقفز الحبل . وتتحرك الساقان إلى الأمام وإلى الوراء ، ينفتحان وينضممان كالفرجار . وريتا تقفز من قدم عارية إلى الأخرى . وقريباً منها ، نرى ساقى رجل يمر وراءها . ويتراجعها إلى الوراء نرى الصدر ثم الوجه للسيد خايمى . إنه يتابع ساقى البنت الصغيرة .

وفى المنظر التالى ، عندما تصل فيريديانا ، يطور بنويل هذه الفكرة الخاصة بالأرجل والأقدام .

تحدد آلة التصوير أرجل فيريديانا والسيد خايمى ، اللذين يتحركان إلى الامام جنباً إلى جنب . ويتوقفان من آن لآخر كما يفعل الناس عادة وهم يسرون ويتحدثون معاً . وفى البداية نسمع صوتيهما فقط . ثم تظهرهما آلة التصوير بكامل جسميهما . ونبرة الحوار طبيعية ، فيما عدا أن صوت السيد خايمى يعبر عن اهتمام واضح . أما صوتها فهو أقل تعبيراً .

السيد خايمى : كم ستبقين معنا ؟

فيريديانا : فترة قصيرة جداً ياعمى . لقد حصلت على تصريح بالبقاء لأيام معدودة .

السيد خايمى : هل كانت هناك صعوبة فى الحصول عليه ؟

فيريديانا : لا . لقد اخبرتنى الأم رئيسة الراهبات أن أحضر .

يتوقف السيد خايمى .

يتحدى بنويل هنا كل تقاليد التكوين داخل الصورة . وهو بهذا التصرف ، يكسب تبادل الحوار الهادئ التواءة مسلية ، فبدلاً من مراقبة تعبيرات الوجه لشخصين يتحدثان مع بعضهما ، يراقب المتفرجون « تعبيرات » أقدامهما وأرجلهما من حيث الحركة والوضع والشكل .

وتتكرر فكرة « الأقدام - الأرجل » باستمرار في فيلم « فيريديانا » : « قدما السيد خايمي تحركان ببطء دواستى الأرغن » . وعندما لخلع فيريديانا ملابسها « تظهر ساقاها في الضوء الكامل بلونهما الأبيض وشكلهما الجميل » . ويحاول السيد خايمي أن يجبر قدميه على الدخول في حذاء زوجته المتوفاة . وعندما تسير فيريديانا أثناء نومها ، يتأثر السيد خايمي بوضوح من منظر ساقيهما العازيتين الجميلتين . وبعد يوم من العمل الشاق ، يدخل جورج قدميه في حوض من الماء الساخن . و « شجرة ضخمة يتدلى من خلال أوراق فروعها قدما رجل » .

وبعد كل هذه الأقدام التي تمشى أو تجرى هنا وهناك ، توجد تنويعات أخرى في هذه الفكرة : وهي الصورة المفزعة للموت .. قدما السيد خايمي وهو متدلى في منتصف الهواء بلا حركة . إن هذه الفكرة تصل الآن إلى أقصى مدى لها .

وبعد منظر الانتحار مباشرة ، يقدم بنويل التفافة ساخرة لهذه الفكرة .. ساقا ريتا وهي تلهو بقفز الحبل تحت الشجرة . ويوضح بنويل تماماً أن هذه هي نفس الشجرة وأن هذا هو نفس الحبل الذي استخدم في الانتحار .

وبالرغم من أن براعة المقارنة بين الأقدام والسيقان لها وقعها وإثارتها للاهتمام والفضول ، إلا أن تكرار هذه الفكرة لا دخل له في تطور القصة في سيناريو « فيريديانا » . ويمكن للمرء عند إعادة تلاوة السيناريو (أو الفيلم) أن يستبعد تماماً الإشارة إليها . إن بنويل يقوم بالكثير من مجرد تطوير القصة ، إنه يحقنها بتفسيراته الجريئة والساخرة . إن هذا الفنان السيربالي الماكر « يناقش » مايدور في القصة ومايدور في مخيلته . ويتركيزه على صور الأقدام فإنه يجعل المنظور يتخذ مكان الرأس ، وبذا يرسى فكرته الطليعية : لماذا أكون تقليدياً وأحدد شخصية أى شخص من وجهه أو من وجهها ؟

وهذه الأطراف السفلية لها تعبيراتها أيضاً . إن الطريقة التي تلمس بها القدم الأرض تكشف القدر الكثير عن الشخصية . كم هي نشطة قفزات ريتا الصغيرة

إلى الراء وإلى الأمام ، إلى الراء وإلى الأمام . كم هي غير واثقة خطوات السيد خايمي ، وكم هي واثقة قدما جورج وهو يضعهما في حوض الماء . إننا نرى الأرجل الأربعة للكلب المطمئن وهي تتحرك بسرعة ، ونرى الأرجل المتخبطة لنحلة تموت ، ونرى الساقين الجميلتين لفيرديانا ، ونرى الساقين الميتين للسيد خايمي ، ونرى سيقان رجل وامرأة من الشحاذين وهما يمارسان الجنس في الحفلة ، وسيقانهما ، تبرز من وراء أحد طرفي الكنبه . أحيانا ساقاها فوق ساقيه ، وأحيانا ساقاه فوق ساقيهما ، .

وهناك سبب آخر لدى بنويل يجعله يعطى الأقدام والسيقان أهمية أكثر مما يعطى للوجه . إن الوجه يعبر عن أفكار الشخص وأحاسيسه ، بينما تكشف السيقان والأقدام عن الجانب اللاواعي والغريزي في الشخص ، وهو كل ما ترجح كفته لدى الفنان السيربالي .

والأشياء ليست رمزية في حد ذاتها . ولكن بنويل يمزجها بالمعاني الرمزية عندما يركز عليها ويظهرها في السيناريو مرة ومرة أخرى . ومثال ذلك حبل عادي للقفز لا ضرر منه وله مقبضان من الخشب . ويبدأ إرساء هذه الفكرة عندما يعطى السيد خايمي هذا الحبل للصغيرة ريتا لكي يشاهدها وهي تقفز . وتقول ريتا بكل براءة للسيد خايمي إنها تحب هذا الحبل لأن ، له مقبضان ، .

وتعود صورة العضو الجنسي للذكور لتظهر عندما تراقب فيريديانا بعد فترة خادماً يحلب بقرة في الحظيرة . ويعرض الخادم عليها أن تجرب ذلك بنفسها .

وتسر فيريديانا للاقتراح ، ولكنها تتمنع .

فيرديانا : ولكنني لا أعرف الطريقة .

ويلح الخادم .

الخادم : سأوضح لك . أمسكي هنا .

ويمسك بإحدى الحلمات ويدعو فيريديانا لأن تتناولها في يدها . وبعد تردد تفعل ذلك وهي خجلة . وتجلس على المقعد المنخفض الذي يدفعه الخادم نحوها . ويحمر وجهها خجلاً . وتبدأ في جذب الحلمة ... ويتضح أن

فيريديانا تجد أن الإحساس بالحلمة في يدها لايسرها ... وتتوقف عن هذا الصراع مع تعبير عن الامتعاض .

وفي منظر آخر تمسك فيريديانا بالمقبضين الخشبيين للحبل وهى تقفز عليه مع ريتا .

وتظهر نفس الفكرة مرة أخرى عندما يشنق السيد خايمي نفسه بالحبل . لقد اختنق لإحساسه بالذنب تجاه فيريديانا . ، للحبل المربوط في فرع الشجرة مقبض خشبي . إنه حبل القفز الخاص بريتا ، . ونرى الحبل مرة أخرى عندما تلهو به ريتا تحت نفس الشجرة . ويحاول الخادم مونشو أن يوقفها عن لهُوها ، فلا يجب أن تلعب تحت هذه الشجرة .

ويمسك بحبل القفز بوحشية ويحاول أن يأخذه منها . وتقاومه ريتا بشدة .
ريتّا : إعطه لى . إنه ملكى ! .. كان السيد خايمي يحب أن يرانى وأنا أقفز به .

وأخيراً يمسك الخادم بالحبل ويلقيه بعيداً ... وينصرف . وبمجرد أن يعطى ظهره لريتّا ، تلتقط الحبل وتبدأ القفز بنفس الحيوية السابقة . صورة الساقين مرة أخرى .

وبعد قليل ، يعثر هوبلى على حبل القفز ، ويأخذه ليربط به بنطلونه ، . ويظهر الحبل لآخر مرة خلال الصراع بين فيريديانا وهوبلى .

وأثناء ذلك ، وخلال العراك ، ينتهى الأمر بأن تسقط فيريديانا على السرير وفوقها هوبلى . وتحاول أن تقاومه بيديها بعنف . وتمسك يدها الحبل الذى يستخدمه هوبلى كحزام . إنه حبل القفز الخاص بريتّا ، نفس الحبل الذى شنق السيد خايمي نفسه به . وعندما تلمس يدها مقبض الحبل يتجمد تعبير وجهها . وتتوقف عن العراك وتدع ذراعيها يسقطان وكأنها تستسلم . ويدير هوبلى وجهها بوحشية نحو وجهه ويقبلها بشراهة .

والحبل بالنسبة لفيريديانا هو الرمز الشرير الذى ينهاها بقدرها الداعر الذى لا يمكنها الفرار منه ، والذى كان يطاردها طوال فترة بقائها خارج الدير .

ولنلاحظ أيضا أن حبل القفز هو الذى يربط بين أعلى نقطتين فى الفيلم من الناحية الدرامية : انتحار السيد خايمى والهجوم على فيريديانا .

وحبل القفز هنا هو ما يطلق عليه الفنانون السيراليون ، شيئا له استخدامات متعددة ، . ففائدة الحبل تختلف بالنسبة لريت ، عنها بالنسبة للسيد خايمى ، عنها بالنسبة لهوبلى ، وعنها بالنسبة لفيريديانا . إن الحبل يتحول باستمرار من مجرد شئ إلى رمز . ومقبضاه الشبيهان بالعضو الجنسى يضيفان معنى جنسى إلى جانب معانى الموت والذنب والعنف والشباب الطاهر النقى .

ويستخدم بنويل تكرار ظهور إحدى التفاصيل لكى يلقى الضوء على الشخصيات من خلال علاقتهم بنفس الشئ . ومثال ذلك ، نجد فى كل موقف يرتدى فيه شخص ما فستان الزفاف الخاص بالسيدة إفيرا فإن هذا الفستان يكشف شيئا عن ذلك الشخص .

داخل حجرة السيد خايمى . وهو جالس أمام خزانة كبيرة للملابس خشبية مقوسة قد فتحها لتوه . ويبدو عليه التركيز إلا أن تعبير وجهه خال من أى عاطفة . وهو ينظر إلى مجموعة زى الزفاف الكاملة التى يحتفظ بها ، والتى يتضح من طريقة تفصيلها أنها التى كانت ترتديها زوجته المتوفاة السيدة إفيرا يوم زفافها . ويخرج السيد خايمى الأجزاء المختلفة من الخزانة تدريجيا . ويحدق فى بعضها للحظة ، ولا ينظر إلى بعضها الآخر على الإطلاق . هناك الطرحة والجزء العلوى من الفستان والجزء السفلى منه وتاج من زهور صناعية برتقالية اللون ، وحذاء من الساتان .

وهو ينظر إلى بعض هذه الأشياء بشهوة . ويلقى بتاج الزهور البرتقالية على سريره . ويخلع حذاءه ويحاول أن يضع قدمه العارى فى أحد فردتى الحذاء النسائى الرقيق . ويأخذ الآن مشد (كورسيه) من الساتان له شرائط تتدلى من صدره . ومازلنا نسمع موسيقى الكورال للسيمفونية التاسعة . ويقف السيد خايمى بصعوبة والمشد بين يديه ويتجه نحو مرآته . ويسحب المشد على جسمه ويحدق فى وجهه ... وبينما هو واقف أمام المرأة يحدث

صوت مفاجئ يزعجه . فيخبئ المشد الذي كان يلفه حول جسمه
بسرعة ويتجه نحو باب الحجرة .

ويصبح فستان الزفاف بالنسبة للسيد خايمي ، أحد الأشياء التي يتعلق بها
بشدة ، رمزاً لانحرافه ولعدم قدرته على الهروب من خيالات الماضي .

وعندما ترتدى فيريديانا الفستان من أجل عمها ، تبدو طبيعية جداً فيه . وتظهر
فيريديانا مرتدية فستان الزفاف الذي كان بين يدي السيد خايمي ، وتترك حجرة
السيدة إلفيرا . وهي تمسك شمعدانا مضاء في يدها . وتتقدم فيريديانا وكأنها تسير
إلى محراب الكنيسة . وإن كان هذا الموقف ليس على هواها ، إلا أنها تبدو متمتعة
به إلى حد ما . ويوضح الفستان جمال فيريديانا ونقاءها ، كما أنه يلمح للتغيير
الذي يطرأ عليها والذي سيبرز في نهاية الفيلم .

وينتهي الأمر بأن يرتدى المصاب بالجذام هذا الفستان في احتفال الشحاذين .

وفي وسط الهرج يظهر المصاب بالجذام عند باب حجرة السيد
خايمي مرتدياً طرحة السيدة إلفيرا ومشدها . ويبدأ في الرقص على
أنغام كورال هالليلويا . إنها رقصة متنافرة بشعة ، تتخللها حركات
إسبانية وتعبيرات عن مرح تافه . ويجعلها فمه غير المناسب
والخالي من الأسنان تبدو رقصة حزينة . ويخرج المصاب بالجذام
ريشاً صغيراً من سترته ويلقيه حوله في الحجرة وعلى الموجودين .
وكان دخوله على هذا الشكل مفاجأة .

المصاب بالجذام وهو يلقي الريش حوله : اليمامة الصغيرة
من الجنوب . اليمامة الصغيرة .

لقد أصبح فستان الزفاف الآن رمزاً غريباً للمصاب بالجذام ، إنه رجل يدنس
رمز روح القدس بإلقائه ريش اليمامة من حوله . إنه جسدياً غير نقي ، وشرير
وقبيح المنظر ومعد للغير ، ويلوث نقاء الفستان الأبيض في لون الثلج ، ويقدم
محاكاة ساخرة لأي عروس .

وعندما ننظر إلى المصاب بالجذام وهو يرقص ، فإننا نتذكر فوراً السيد خايمي وهو يرتدى نفس الزي ، ونكتشف أنه بالرغم من ارسـتقراطيته وثقافته وحساسيته ، إلا أن به قدراً مما ثلاً من الإنحراف .

وتستمر حفلة الشحاذين . وتنضم إحدى النسوة إلى المصاب بالجذام . تصبح النساء ويسخر الرجال . وسرعان ما تقف المغنية وتتجه لترقص مع المصاب بالجذام . وتنزع عنه الطرحة وتضعها حول نفسها . ويبدو الأمر وكأننا في يوم عبادة الساحرات ، وترتدى المرأة هذه الطرحة التقليدية ، التي لا تخصها . ولكن فيريديانا فعلت نفس الشيء عندما طلب منها السيد خايمي ذلك .

وهناك تواز غير متوقع بين فيريديانا وهي تمنح نفسها لجورج بانضمامها له ولامونا في اللعب بالورق ، وبين ، عبادة الساحرات ، في حفلة الشحاذين . وهذا التوازي يزداد إقناعاً إذا أخذنا في الاعتبار النهاية الأصلية التي أنهى بها بنويل السيناريو ، والتي قام بتغييرها في نهاية الأمر . وفي الصياغة الأولى ، تنضم فيريديانا إلى جورج ورامونا في السرير . ويبدو أن بنويل يريد أن يذكر المتفرجين بأن كل شيء نسبي ، ومن الذي يكثرث على أي حال ، وبأن القبح لا يقل إثارة للإهتمام عن الجمال ، وبأن الغريزة أقوى من العقل ، وبأن الحياة غير منطقية . عدم منطق مع قمة الإتيقان – كما كان يقول سلفادور دالي صديق بنويل وشريكه في التأليف في وقت ما .

وكما أن للسيد خايمي أشياء يتعلق بها ، كذلك فيريديانا لها ما تتعلق به . وتستحوذ عليها رموز صلب المسيح تعبدها في هدوء الليل في عزلتها بحجرتها . وعندما يدخل عليها جورج على غير توقع لكي يراها ، تخبئ فيريديانا الصليب بسرعة ، وكذا المسامير وتاج الأشواك ، بنفس الطريقة التي يستبعد بها السيد خايمي مشد زوجته ويخفيه ، عندما يسمع فجأة فيريديانا تسير في إحدى الليالي أثناء نومها . ويبرز بنويل هذا التوازي بوضوح بين الشخصيتين . إنها طريقته في التعليق والتفسير بأن معتقدات فيريديانا الدينية فيها من الشر مثل ما في خيالات السيد خايمي الجنسية . ولكل من الشخصيتين (كما يفهم المتفرجون من تفسيرات بنويل وتعليقاته) متزوج من مثل أعلى ميت . ولقد تحطم السيد خايمي بواسطة مثله الأعلى وتهرب فيريديانا بالكاد من التحطيم (كما يلح بنويل) . وبدلاً من ذلك يتحطم ما يتعلق به في النهاية كما يوضح لنا بنويل .

• ريتا الصغيرة ، وكتفاها تغطيها البطانية القديمة التي شاهدناها عليها ، جالسة على حجر كبير بالقرب من النار . وتمسك في يدها تاج الأشواك الذي تعتز به فيريديانا ، وتنظر إليه بفضول . وبينما هي تقلبه تشك إصبعها وتظهر قطرة من الدماء . وتمتصها ، وبعد أن تنظر إلى تاج الأشواك بأسف تلقى به في النار وهي تشعر بالإنفصال عنه . وسرعان ما يصبح تاج الأشواك تاجاً من نار . وتبدأ موسيقى الجاز.

ويمكن بنويل من التغلب على أعظم معوقات صيغة كتابة السيناريو ، ألا وهي التعبير عن « صوت » كاتب السيناريو . وكاتب السيناريو يختلف عن القصاص ، في أنه لا يقدر على أن ينحرف عن الحبكة أو عن الحوار أو عن وصف الحدث . كما أنه ليس لكاتب السيناريو ميزة مؤلف المسرحية من حيث الحوار المسرحي وما قد يتضمنه من ميول شعرية أو مونولوجات استطرادية . ونجد من ناحية أخرى ، كما سنرى من الجزء التالي من السيناريو ، أن كاتب السيناريو يتمتع بميزة محدودة حيث يمكنه التعامل مع التفاصيل المرئية . جورج « لا يزال مشغولاً بمقتنيات والده قليلة القيمة . وفجأة يعثر على صليب صغير مرصع ببعض المجوهرات . ويمسك بيده اليسرى النصل الصغير الموجود في أحد أضلاع : إن الصليب في الواقع عبارة عن مقبض لخنجر ، . إن صوت بنويل واضح هنا ومباشر ومدمر وساخر في جراحة .

ونجد في فيلم « فيريديانا » ، أنه كثيراً ما يحدث الجمع بين الجانب الديني والجانب الجنسي ، مع إتاحة الغلبة للجانب الجنسي . إنها العقيدة الكلاسيكية للسيرياليين أن يضعوا الغريزة فوق كل ما سواها .

وهناك عدة مناظر في السيناريو بها تضمينات واضحة من الإنجيل . ولا تفوت بنويل أي فرصة لكي يقدم تطبيقاً مضحكاً أو ساخراً ، وذلك بأن يعقد مقارنات وتوازيات غير متوقعة . وعلى سبيل المثال ، يطلب هوبلى من فيريديانا ، التي سيحاول بعد ذلك أن يغتصبها ، أن تجلس أمامه لكي يرسمها في لوحة للعدراء مريم (وهو تواز ملتو للقديس لوقا المفروض أنه أول من رسم العدراء) .

وبينما تجلس أمامه فيريديانا من أجل الرسم ، تجرى حواراً مع عاهرة حامل لا تعرف من هو أبو ابنها المنتظر ولا يعنيهها هذا الأمر في شيء . لقد حول بنويل مفهوم العذراء إلى نكتة خبيثة قذرة .

وفي منظر يضم جورج ورامونا ولوتشيا نجد توازياً غريباً آخر ، مع مارتا ومارى وهما تغسلان قدمى المسيح ، فى هذه المرة .

حجرة الجلوس ليلاً . لقطة قريبة لحوض به ماء ساخن لا يزال البخار يتصاعد منه . وقدما جورج فى الماء وقد رفع طرفى بنطلونه . وهو يرتدى زياً ريفياً . ويجلس على المقعد المريح الخاص بالسيد خايمي ويدخن فى إحدى بيباته . لوتشيا تجلس على مقعد منخفض أمامه وقد انتهت لتوها من دهان حذائه . وهما صامتان . وهى تنظر إليه بين آن وآخر .

لوتشيا : (من خارج الصورة) : هل أنت مرهق ؟

جورج : لقد انهكت ساقى اليوم . (يدلك رجليه . يشير إلى الحوض) . لقد أراحنى هذا تماماً .

هناك صمت . تدخل رامونا وفى يدها فوطه . تناولها لجورج ثم تنظر إلى لوتشيا ، التى تستمر فى تلميع الحذاء الذى انتهت من دهانه .

رامونا : لماذا لا تدعيني أنا افعل ذلك يا آنسة ؟

لوتشيا : لأننى عودته على عادات خاطئة .

ويبدأ جورج فى تجفيف قدميه . وتنحنى الخادمة لكى ترفع الحوض ، وتنهض وتستدير . وتتجه إلى الباب ولكنها تتوقف قبل خروجها .

يدور فى هذا المنظر تيار جنسى خفى ومسل . رامونا ولوتشيا (مارتا ومارى) تتنافسان فى الرعاية بجورج (المسيح) . بينما هو منشغل بأفكاره عن ابنة عمه فيريديانا (العذراء مريم) .

وهناك مثال آخر لفكرة من الإنجيل ، يحيلها بنويل إلى نكتة جنسية ، فى محاكاته للعشاء الأخير واللوحه الخالدة لليوناردو دافينشى ، فى نفس الوقت . ويعد

هذا المنظر من أكثر أجزاء ، فيريديانا ، إحكاماً واتقاناً في تنفيذه ، سواء في السيناريو أو في الفيلم . ويحدث هذا المنظر خلال إحتفال الشحاذين .

بوكا : إينيدينا ستلتقط لنا صورة . وبذا سيكون لدينا تذكّار .

السيد أماليو : أين آلة التصوير ؟

إينيدينا : إنها هدية من والديّ .

ويتجهون إلى أحد جوانب المائدة . ويتخذ المصاب بالجدام مكانه قريباً من الرجل الأعمى ، الذي يجلس في الوسط . ويجلس الرجل الأعمى معتدلاً تماماً ويده مفرودتان إلى الأمام وكفاه على المائدة . ويرتب الآخرون أنفسهم على جانبيه ، متخذين أوضاعاً متنوعة . وتكريماً لهذه المناسبة يصحو السيد زكويل من غيبوبته . وعندما يستعد الجميع للتصوير تقف إينيدينا أمامهم . وتوجه ظهرها ناحية آلة التصوير . وفجأة يوحى إلينا هذا المنظر بمنظر : عشاء ، آخر . وترفع إينيدينا جونلتها الواسعة إلى وجهها . ويتم إلتقاط الصورة . وتتفجر ضاحكة وراء جونلتها . ويرتاح الجميع الآن من أوضاع التصوير وينفجرون في ثرثرة بلانظام . وتدب الحياة في المجموعة مرة أخرى ويصل الصخب إلى أقصى مداه .

لاحظ مدى علو درجة هذا المنظر . فلم يكتف الأمر بأن الشحاذين إتخذوا أوضاع المسيح وحوارييه (حيث يتخذ الرجل الأعمى وضع المسيح) بل تقوم إينيدينا بهذه الحركة البذيئة لتكثيف المحاكاة الهازئة . ومرة أخرى يؤكد بنويل المضمون الديني بنكتة قذرة .

إن حفلة الشحاذين تصل إلى قمة الدراما في الفيلم . وأفكار فيريديانا عن الأخوة الإنسانية والأحسان وتحسين الأخلاق ، وكل الأسباب التي لم ترغب في العودة إلى الدير من أجل أن تخدم الرب بتحقيقها بطريقتها الخاصة ... كل هذا قد تحطم . لقد بدأت الحفلة كرجبة في تذوق حياة الأغنياء وتناول الطعام على مائدتهم ، ثم تحولت في البداية إلى عريضة مخمورة ، وفي النهاية إلى عبادة الساحرات ، بمصاحبة موسيقى هاندل ، كورال هاليلويا .

وبينما تمارس إينيدينا الجنس مع الشحاذ بوكا خلف الكنية ، يبدأ الشحاذ الأعمى عشيق إينيدينا فى تحطيم كل ما حوله . . يتمكن الغضب من الرجل الأعمى فيمسك عصاه ويواجه منضدة الاحتفال ويحطم كل ما تصل إليه عصاه بكل قوته . ويتسبب هذا فى تدمير كل محتويات المنضدة . وتنسكب الخمر والصلصات والحلوى . وبسرعة يتحول مفرش المائدة المطرز الجميل إلى أرض معركة من التحطيم . ويفزع بوكا وإينيدينا ، ويخرجان من وراء الكنية ، . وهذا المنظر حاسم تماماً بالنسبة لتطور الحكمة ، ويكشف ، على مستوى أعلى ثقافياً ، عن أهم تفسيرات بنويل وتعليقاته .. الإرضاء الوحيد الذى يمكن أن يحصل عليه الناس هو أن يطلقون العنان لغرائزهم ، ويحرروا أنفسهم من قيود المبادئ الأخلاقية والاجتماعية . ولا يوجد ما هو أكثر إثارة من عبور حدود المحظورات .

فى هذا المنظر ، ينضم صوت بنويل الراوى للقصة إلى صوت بنويل المعلق عليها . وما فعله الشحاذون للمنزل هو نفس ما فعله بنويل لتقاليد الدين والأخلاق . والشحاذون وبنويل لا يعرفون أى حدود .

الحوار السينمائي

، سارقو الدراجات ، (١٩٤٨)

BICYCLE THIEVES

إخراج : فيتوريو دي سیکا

سيناريو : فيتوريو دي سیکا وسيزار زافاتيني

بدأ فيتوريو دي سیکا (١٩٠١ - ١٩٧٤) حياته الفنية كمخرج سينمائي في عام ١٩٤٠ بعد أن اشتهر اسمه كممثل مسرحي وسينمائي . وكان المتفرجون الإيطاليون معجبين به ، كما كان النقاد يطلقون عليه لقب « كاري جرانت الإيطالي » . وكان ناجحاً أيضاً كمخرج مسرحي ومؤد لأغاني أفلامه . وقام بالتمثيل في أكثر من ١٥٠ فيلماً ، إيطاليا وأجنبياً ، من بينها أعمال مشهورة مثل فيلم روبرتو روسيليني « جنرال ديلا روفير » ، وفيلم شارل فيدور « وداعاً للسلاح » ، وفيلم ماكس أوفلس « مدام دو » . واستمر يمثل في الأفلام حتى آخر أيام حياته . وكان دي سیکا يمثل أحيانا في الأفلام التي يخرجها ، وكان غالباً ما يشترك في كتابة سيناريوهاتها .

وأهم أفلام دي سیکا المبكرة هو « الأطفال يراقبوننا » (١٩٤٢) ، الذي كان بداية لتعاونه مع كاتب السيناريو سيزار زافاتيني . وفي منتصف الأربعينات ، بعد تحرير روما ونهاية الحرب العالمية الثانية ، قدم دي سیکا وزافاتيني فيلم « ماسحو الأحذية » (١٩٤٦) ، وقصته مأساوية عن اثنين من

أطفال الشوارع . وكان استقبال الفيلم سلبياً في إيطاليا ، ولكنه أحرز نجاحاً ملحوظاً في الخارج ، وخاصة في أمريكا . وفاز في هوليوود بجائزة أوسكار خاصة . وبعد عامين بدأ عرض فيلم « سارقو الدراجات » ، الذي أصبح ، بفضل فكرته المرتبطة بالظروف الاجتماعية ، وتصويره في أماكن فعلية ، وممثليه غير المحترفين ، أصبح من كلاسيكيات الواقعية الجديدة ، وهي الحركة الفنية والسياسية التي صاحبت الأربعينات ، وسببت لأصحابها شهرة عالمية . وعلى نفس القدر من النجاح الذي حظى به فيلم « سارقو الدراجات » ، جاء فيلما دي سيكا وزافاتيني « معجزة في ميلانو » (١٩٥١) و « أمبرتو د » (١٩٥٢)

وبالرغم من أن دي سيكا استمر في إخراج الأفلام حتى السبعينات (« ذهب نابولي » ، « أمس واليوم وغداً » ، « الزواج على الطريقة الإيطالية » ، « حديقة فينزي كونتينيز » ، « الرحلة ») إلا أن هذه الأفلام لم تصل إلى علو القيمة التي وصلت إليها أفضل أفلامه المبكرة . ومن بين مشروعات دي سيكا الأخيرة كتابة سيناريو لفيلم عن المهاجرين الإيطاليين في أمريكا ، كان ينوي تصويره في بروكلين . وكان المنتظر أن يكون هذا الفيلم عبارة عن رد دي سيكا على فيلم « الأب الروحي » . ولكن المشروع لم ينفذ .. ومات دي سيكا في عام ١٩٧٤ في باريس يوم افتتاح عرض فيلمه « الرحلة » .

أما القصاص ورجل الدعاية وكاتب السيناريو سيزار زافاتيني (ولد عام ١٩٠٢) فكان يعاون دي سيكا طوال حياته . يقول دي سيكا : « عندما اعمل وفق ابتكارات هذه المخترع للقصص السينمائية والذي لا يتعب أبداً ، فأننى أتابع تطور الحبكة خطوة وراء خطوة .. إننى أوازن وأجرب وأناقش وأحدد كل إلتفاف أو إلتواء في السيناريو ، ولو استغرق ذلك عدة شهور في كل مرة . وبهذه الطريقة ، عندما نبدأ التصوير يكون الفيلم بأكمله في مخيلتى ، بكل شخصياته وكل تفاصيله . وبعد هذا الإعداد الداخلى الطويل المنهجى والدقيق ، ينحصر العمل الفعلى للتنفيذ فى أقل القليل » . وكان زافاتيني الشخص المحورى فى حركة الواقعية الجديدة . وكان يصر على أن يكون للفيلم والفن والأدب مضمون اجتماعى ، وحقيقة تاريخية ومعالجة واقعية وأماكن مألوفة والتزام سياسى من جانب الفنان . كان زافاتيني ماركسيا مقتنعاً ومخلصاً . وكان فى مقالاته وخطبه يتمسك بأن الفيلم المثالى هو

الذى تنتقل فيه الحياة الواقعية إلى الشاشة مباشرة ، وأن المهمة الرئيسية للسينمائي هي أن يلاحظ الواقعية ويسجلها ، لا أن ي اخترعها . ومع هذا فكل ما فى أفضل سيناريوهات منظم فنياً ومخترع تماماً حتى أبسط التفاصيل . ومن بين أفضل سيناريوهات زافاتينى ماكتبه من أجل دى سىكا ، وكذلك من أجل جيويسى دى سانتس (، روما الساعة ١١ ، ١٩٥٢) ومن أجل لوتشينو فيسكونتى (، رائعة الجمال ، ١٩٥١) .

وعمل زافاتينى فى الستينات بالتعاون مع ١٥ مخرج شاب فى عمل تسجيلى حول روما . كما قام بدور فعال فى الإشراف على عدد من الأفلام التى صنعت فى كوبا . ولكن زافاتينى أستاذ الابتكار المتمكن أخذ فى الخفوت مع زوال الواقعية الجديدة فى النصف الأخير من الخمسينات . فقد تحولت الواقعية الجديدة عندئذ إلى عقيدة جامدة تقف فى طريق تطور السينما الإيطالية إلى الأمام .

ولفيلم ، سارقو الدراجات ، أهمية خاصة لكل من دى سىكا وزافاتينى . وبمجرد الإنتهاء من تنفيذ الفيلم تنبأ زافاتينى بأن الأغنياء سوف ، يرفعون أنوفهم إلى أعلى ، عند مشاهدته . ولكن ماحدث هو العكس . لقد إبتهج نخبة المفكرين والأغنياء الذين يدعمون الفنون بهذا الفيلم ، بينما لم يتقبله الجمهور العام . لقد ذكر دى سىكا انه حدث ذات مرة أثناء العروض الأولى للفيلم فى روما ، أن طالب رجل من الطبقة العاملة بأن يرد المخرج له مادفعه ، أنه يطلب الترفيه لا أن يرى بؤس الحياة .

وكان دى سىكا يتذكر دائماً بكل حب وحنان مراحل تنفيذ الفيلم ، والأشخاص الذين عملوا معه .. يتذكر ريتشى الذى كان يعمل حداداً فى بريدا فى حياته الفعلية ، ويتذكر بصفة خاصة برونو ، الصبى الذى يبلغ من العمر ثمانية أعوام وكان إبناً لعائلة من المهاجرين الذين إلتقى بهم المخرج بمحض الصدفة .

يوجد الحوار ضمن طبيعة الفيلم المرئية ويخضع لها . وهنا يكمن الفرق الأساسى بين المسرحية التى يكون كل التركيز فيها على الكلمات ، والفيلم الذى تكون الصورة فيه هى كل شئ . ودائماً ما يتم سرد الفيلم الجيد فى صيغة مرئية . إن الجو المرئى لأى فيلم هو الذى يشكل إدراك المتفرجين للكلمات ، وغالباً ما تقوم آلة التصوير ، بأوضاعها وحركتها ، بجعل عرض الأفكار أكثر عمقاً عن أى كلام منطوق .

وهناك صفة فريدة في الحوار السينمائي .. كلما قل كلما كان هذا أفضل ..
ومع ذلك فالحوار عنصر جوهري في الفيلم وله أهمية خاصة عند كاتب السيناريو.
إن كاتب السيناريو يصغي بعناية لكيف يتكلم الناس من مختلف المهن والطبقات
الاجتماعية والمجاميع العرقية ، كما يفحص مفردات كلامهم وتعبيراتهم وطريقة
نطقهم ولهجاتهم . ولكن نسبة صغيرة جداً مما يسمعه هي التي يمكنه أن يضمنها
في السيناريو دون تغيير ، لكي تصبح حواراً .

إن الحوار يختلف كثيراً عن الحديث العادي . ويندر أن تنقل جملة من الحوار
العادي إلى الفيلم مباشرة . إن الزمن السينمائي مكثف ، ونفس الشيء يجب أن
يحدث للحوار . يجب أن يتخلص من أي كلام عشوائي أو ثانوي أو زيادة عن
الحاجة أو مشتت أو فارغ . وبالإضافة إلى ذلك فإن الشخصيات في الأفلام لا تتكلم
مع بعضها ببساطة . يجب على حوارهم أن يسهم في الحبكة ، التي يطورها
المؤلف في اتجاه معين .

وليس من السهل إدراك أن الحوار السينمائي ، مثله مثل المونتاج والاضاءة
والتمثيل ، ليس إلا مجرد إيهام بالواقع . إن الحوار تقليد للكلام اليومي في الأسلوب
والنغمة والتوقيت ، ولكن بشرط أن يتفق مع إحتياجات السيناريو ، وذلك بأن
يكشف عن الشخصية أو بأن يؤكد معنى معين في الحدث .

وبالرغم من أن كل حوار في السيناريو مختار بعناية وموجه لهدف درامي
معين ، إلا انه يجب أن يبدو بالنسبة للمتفرج واقعياً تماماً وباللغة العامية . يجب
أن يعطي الحوار الجيد انطباعاً بأنه ينمو من الحدث ، وإلا فإن الإيهام بالواقع
ينهار .

والإيجاز هو أحد أساسيات الحوار . والكلام الممتد والمونولوجات تعمل ضد
طبيعة السينما النشطة ، إنها تبطئ الحركة . وهذا الإيجاز الضروري يرفع بدوره
الصياغة التعبيرية للغة المستخدمة في الفيلم . وليس من باب المصادفة أن بعض
جمل الحوار السينمائي قد تسالت إلى كلامنا اليومي وكأنها حكم وأمثال .

وليس الحوار الجيد نتيجة للجمل المنطوقة فقط ، بل يلزم مراعاة علاقتها
بالصور المرئية وكيف يسيران معا في إنسجام . هناك قاعدة هامة تنص على أن
الكلمة والصورة المرئية يجب أن تكمل كل منها الأخرى ، لا أن تكررهما . وهناك

قاعدة أخرى أيضا : يجب ألا تتم تغطية نقط الضعف في بناء السيناريو بجمل من الحوار . فبدلاً من ذلك يلزم تطوير الحدث إلى الأمام

وإذا حللنا الحوار في سيناريو لأحد ذوى الخبرة المتمكنين فإننا نكتشف أن الأهمية الكبرى ليست للكلمات الفعلية ولكنها للمعاني المفهومة ضمناً . وفي أحد مناظر فيلم « معجزة في ميلانو » ، نرى لولوتا ، وهي أم روحية من الجان ، وهي تحتضر . وفي كلمات الوداع التي تقولها لابنها الصغير الذى تحبه ، توتو ، تسأله فى جدول الضرب ، كما كانت تفعل عندما كانت تعلمه مادة الحساب . ويمسك توتو يديها ودموعه تنهمر ويجيبها بمجرد الأرقام . ولكن المتفرجون يسمعون من خلال هذا الحوار ما هو أكثر : إنهم يدركون مدى حب لولوتا لتوتو وتقديرها له ، ومدى حزنه وخوفه وحبه لها . إن جفاف الأرقام هنا يفيد فى تكثيف الأحاسيس ، عن طريق التضارب . ليس المهم ما يقوله الشخص ، ولكن ما يعنيه هو المهم .

وفى حالة سيناريو « سارقو الدراجات » ، وهو سيناريو له حبكة سهلة وبسيطة ، يسهل علينا أن نرى كيف يتطور الحوار السينمائى ، وكيف يكشف عن الشخصيات ، وكيف يقدم المعلومات ، وكيف يحرك الحبكة إلى الأمام . إن القارئ يرى فيه أن الحوار قد يكون مباشراً أو ملتوياً أو موجزاً ، وأن آله التصوير يمكنها بطريقة غير رسمية أن تترك أثراً فى أى حوار يدور بين شخصيات الفيلم فى أى لحظة .

● الملخص

العام هو ١٩٤٦ . مجموعة من العمال العاطلين ينتظرون خارج أحد المكاتب فى موقع كتيب لمشروع إسكان حكومى فى أطراف مدينة روما . ويأمل الجميع فى الحصول على عمل . ولكن ريتشى المحظوظ الوحيد . ومهمة ريتشى التى ستبدأ فى اليوم التالى ، هى لصق الإعلانات .

ويعثر ريتشى على زوجته ماريا ، وهى تنتظر فى طابور للحصول على الماء من إحدى الحنفيات العامة . ويخبرها بأنه حصل على

وظيفة ، ولكن يلزمه لكي يؤديها أن تكون لديه دراجته . ودراجته في محل الرهونات ، ولا يوجد المال اللازم لإستردادها .

وتقرر ماريا أن ترهن آخر ما يمتلكانه من أشياء ، وهو الملاءات التي ينامان عليها والبياضات المتبقية من جهاز ، زفافها .

وفي محل الرهونات ، يسترد ريتشى وماريا الدراجة ، ويتسلم ريتشى زى العمل من مكتب الإعلانات ، ويتجهان على الدراجة إلى سكنهما سعيدين .

وعندما يصلان إلى طريق ديلا باليا ، تطلب ماريا من ريتشى أن يتوقف . وتذهب لتقابل امرأة ما . وينتظر ريتشى خارج المبنى . وبعد فترة يطلب ريتشى من مجموعة من الأطفال أن يحرسوا دراجته ويدخل نفس المبنى .

وشقة السيدة سانتونا قارئة البخت مزدحمه بالناس . وينتزع ريتشى زوجته من هناك . وتدفع ماريا بعض النقود لقارئة البخت وينصرفان . وتوضح ماريا أن السيدة سانتونا قد تنبأت لها بان ريتشى سيحصل على وظيفة . ويتضايق ريتشى من أن زوجته يمكنها أن تنخدع بمثل هذه السخافات .

وفي الصباح التالي من ساعة مبكرة ، يبدأ برونو ، ابن ريتشى البالغ من العمر ١٠ سنوات ، في تلميع الدراجة بكل حب . ويؤنب والده لأنه لم يلحظ الخبطة التي لم تكن موجودة في الدراجة قبل أن يتركها في محل الرهونات .

وتخبر ماريا ريتشى وهي تبسم انه يبدو وسيما في غطاء رأسه الجديد ، وكأنه رجل شرطة .

وينصرف ريتشى وبرونو سوياً . برونو يرتدى زى عامل مماثل لزي والده ، ويقلده وهما يستعدان للخروج . وقبل أن يغادرا البيت يغلق برونو شيش النافذة حتى لا يقلق الضوء أخاه الطفل في نومه .

ويقود ريتشى الدراجة خلال شوارع روما وبيرونو أمامه ممسكاً بمقبض القيادة . وفى محطة البنزين حيث يعمل بيرونو يتركه أبوه ويخبره بأنه سيعود ليلتقطه فى الساعة السابعة .

ويقوم أحد العمال بتعليم ريتشى كيف يلصق الإعلان على الحائط . ويتبعه ريتشى حاملاً وعاء الغراء . ويقول له العامل : « إذا تركت أى تجاعيد ويشاهدها المفتش ، فسوف تفصل ، » .

وفى طريق مزدحم ، يقف ريتشى على سلم خشبى متنقل ويحاول أن يفرد إعلاناً لريتزا هيوارث . ودراجته موجودة عند أسفل السلم . ويتردد ثلاثة رجال شكلهم مريب لحظة بالقرب من الدراجة ثم يستمرون فى طريقهم . وفجأة يعود أحدهم ، وهو شاب صغير يرتدى قبعة من الجيش الألمانى ، ويقفز على دراجة ريتشى ويقودها مبتعداً . ويصيح ريتشى : « اللص ! اللص ! » وهو يعدو خلفه . ويعترض زميلاً للصوص طريق ريتشى محاولين إعاقته . ولا يلتفت أحد لما يدور ويقفز ريتشى إلى إحدى السيارات المارة به شارحاً للسائق ماحدث ، ويتابع السائق الدراجة . وتبدأ المطاردة خلال حركة المرور . ولكن عندما يتمكن أخيراً من مواجهة سائق الدراجة ، يتضح أنه الرجل الخطأ .

فى مكتب الشرطة ، يخبر ريتشى وهو مضطرب جداً تفاصيل السرقة للضابط . ولا يتأثر رجل الشرطة ويقول لريتشى : « إذا كان لديك وقت ، يجب أن تبحث بنفسك ، » .

وعندما يتأخر المساء ، يظل بيرونو منتظراً والده فى محطة البنزين ، ويهبط ريتشى من الأتوبيس . وهو لا يقدر على أن يخبر بيرونو بما حدث .

ويعد بايوكو ، صديق ريتشى ، بأن يساعده فى البحث عن دراجته غداً فى سوق ميدان فيتوريو حيث « يبيع اللصوص الدراجات بأسرع ما يمكن ، » .

وينتقل ريتشى وبيرونو إلى ميدان فيتوريو فى سيارة بايوكو فى اليوم التالى . وفى السوق يوزعون أنفسهم ، بحيث يتجه أحدهم إلى

مكان الإطارات ويتجه الآخر إلى هياكل الدراجات . ويكون على برونو أن يبحث في قسم الأجراس ومنفاخ الهواء . وهناك صفوف تلو صفوف من الدراجات ، إلى جانب أكوام القطع المختلفة . ولا يثمر بحثهم عن شيء . ويقررون أن ينتقلوا إلى سوق آخر .

ويترك ريتشى ورونو السيارة ويسرعان تجاه أماكن البيع في سوق بوابة بورتيزي . وفجأة يتعرف ريتشى على اللص وسط الزحام . إنه يدفع مبلغاً من المال إلى رجل عجوز . ويندفع ريتشى نحوه صائحاً : « اللص ! » . ويختفي اللص وسط الزحام ، فيتابع الأب وابنه الرجل العجوز ويواجهانه . ويتظاهر الرجل العجوز بأنه لا يعرف اللص ويهرب ملتجئاً إلى إحدى الكنائس . ويتابعه ريتشى ورونو ، ويتمكن ريتشى من الحصول على عنوان اللص من الرجل العجوز . وهو يريد أن يصحبه الرجل العجوز ، ولكن الأخير يتمكن من الهرب . وينتقد برونو أباه لأنه ترك العجوز يهرب منه . ويقوم ريتشى وهو غاضب ومحبط بصفع ابنه . ويأمره بأن ينتظره على الكوبري بينما يذهب هو ليجتث عن الرجل العجوز . ويتحرك برونو نحو الكوبري ببطء وعلى مضض ، والدموع تملأ عينيه .

ويسير ريتشى على شاطئ النهر . وفجأة يسمع صيحات استغاثة .. لقد سقط شخص في النهر . ويسرع ريتشى تجاه الكوبري ، خشية أن يكون برونو هو الذي سقط .

برونو جالس في هدوء عند قمة الدرج الذي يؤدي إلى الكوبري . يلحظه ريتشى ويجرى تجاه ابنه وهو يلهث .

ويصطحب ريتشى ابنه برونو إلى المقاهي ويطلب بعض الطعام بما تبقى لديه من نقود . ويتناقش مع برونو في حسابات العائلة وكأنه ند له . وينتهي بقوله : « كل شيء له حل ، إلا الموت » .

ويصعد ريتشى ورونو السلالم إلى شقة قارئة البخت . ولكن تنبؤات السيدة سانتونا لا تقدم ولا تؤخر . وتقول عن الدراجة : « إما إنك ستجدها فوراً ، أو لن تجدها أبداً » .

وعندما يعودان إلى الطريق ، يكادان أن يصطدما باللص ، الذى يتعرف عليهما ويسرع إلى طريق آخر ، ثم يختفى فى مدخل بيت للدعارة .

ويتابعه ريتشى ، ومن ورائه برونو داخل البيت ويسحبه إلى الخارج . ويلتف حولهم جمع من الفقراء الغاضبين . هؤلاء هم جيران اللص . ويقف الجميع ضد ريتشى . ويهددونه بحرمانه مما هو ، أكثر من الدراجة ، .

وتتهم أم اللص ريتشى بأنه يضايق ابنها البرئ ويضطهده . وتتآب اللص فجأة نوبة صرع ويسقط على الأرض . وفى أثناء ذلك يختفى برونو دون أن يلحظه أحد .

ويلتف الجمع حول ريتشى فى حالة غضب . ويكاد أحدهم أن يضربه ، ولكن برونو يعود معه أحد رجال الشرطة .

وتطلب أم اللص من رجل الشرطة أن يفتش شقتها . ومن الواضح أن الدراجة ليست هنا . ويخبر رجل الشرطة ريتشى بأنه ليس لديه أى إثبات .

ويسير ريتشى وابنه فى الطريق مرة أخرى بقرب الاستاديوم حيث تدور مباراة فى كرة القدم . وتوجد صفوف من الدراجات فى مكان الانتظار .

ويفكر ريتشى فى أمر ما فيرسل برونو إلى البيت ويعطيه بعض العملات لكي يركب الترام . ويعبر برونو الطريق ولكنه لا يلحق بالترام .

ويقف ريتشى بجوار دراجة مستندة إلى أحد الحوائط . وبسرعة يختطف الدراجة ويسرع بها . ولكنه لا ينجح . إذ يخرج صاحب الدراجة من إحدى البوابات صائحا ، اللص ! أوقفوه ! . ويطارد عدد من الرجال ريتشى . ويتمكن أحدهم من الإمساك بستره ريتشى . ويفقد ريتشى توازنه ويسقط . ويزداد عدد الناس الذين يتجمعون حول ريتشى وهو يحمى نفسه من الضربات والإهانات ، .

ويفزع برونو ، وقد شاهد كل شيء ، ويسرع نحو والده . ويتمسك
برجل والده وهو يبكي . وينظر صاحب الدراجة إلى برونو ثم إلى
ريتشى . ويقرر أن يدعهما لحال سبيلهما .

ويسير ريتشى وبرونو مبتعدين في ببطء .

لقد تم استخدام الحوار في سيناريو « سارقو الدراجات » ، بمنتهى الاقتصاد .
وعدد كبير من الجمل المنطوقة عبارة عن أسئلة وأجوبة ، وهي أبسط صيغة
للحوار الأساسى . وبينما يمكن أن يزداد استخدام هذه الصيغة في أيدي المبتدئين
عن الحد المطلوب ، إلا أنها تكون في أيدي الخبراء بالقدر المناسب والضرورى .
ونجد في « سارقو الدراجات » أنها غالبا ما لا تكون الجملة المنطوقة هي التي تشكل
السؤال أو الإجابة ، بل هي الحركة أو الإيماءة أو تحريك آلة التصوير .

إن كاتب السيناريو وهو يكتب الحوار يشبه لاعب الشطرنج في بعض الأمور ،
فبينما يحرك إحدى القطع ، يحصر تفكيره في عدة خطوات تالية . وعلى هذا ،
نجد ريتشى في بداية السيناريو يلحن حظه عندما يعتقد أنه قد لا يقدر على استعادة
الدراجة من محل الرهونات . « يمكننى دائما أن ألقى نفسى فى النهر » . وبعد
ذلك ، بعد أن يختلف مع ابنه برونو ، يخشى أن يكون ابنه هو الذى غرق . إن
المتفرجين يدركون هذا الإحساس .. لأن فكرة أن يغرق شخص فى النهر قد تم
غرسها فى جملة حوار لعدة خطوات ، قبل وقتها .

وعندما يرى ريتشى اللص وهو يبتعد راكباً دراجته ، يصيح : « أوقفوه ! أوقفوا
اللس ! ... اللص ! اللص ! .. » . وفى نهاية السيناريو ، يصيح صاحب الدراجة
التي سرقها ريتشى بنفس الكلمات تقريبا : « اللص ! اللص ! ... أوقفوه . اللص .
أوقفوه ! » . هذا التماثل الجيد التخطيط يعبر عن إحدى الأفكار الرئيسية فى
الفيلم .. كيف يمكن للرجل الأمين المحترم أن يصبح لصاً .

ويتدفق الحوار فى السيناريو من الحركة ، ولكنه فى الوقت نفسه ، قوة
فعالة للوصول إلى شكل للقصة كلها ، ولبنائه كوحدة فنية . لاحظ كيف يبدأ
السيناريو : موظف فى فمه سيجار صغير ، يمسك بعض الأوراق ، ويقف أمام
مجموعة من الرجال العاطلين .

المسئول (يصيح) : ريتشى .. ريتشى .. أين ريتشى ؟

رجل فى المجموعة يتجاوب ، بأن يتحرك خلال الواقفين بحثا عن ريتشى . تتحرك آلة التصوير معه وهو يترك المجموعة يجرى ويصيح .

العامل : ريتشى .. ريتشى ..

ويجرى تجاه آلة التصوير خلال متسع من الأرض خال من الأشجار . ويبدو أحد السكان ، فقير فى مظهره ، وهو يمر فى المستوى الأمامى .

العامل : ريتشى .. ريتشى ..

ريتشى ، جالس بجوار حنفية عامة ، ينظر إلى الرجل عندما يصل .

وعند الانتقال من السيناريو إلى الفيلم ، أصبح الاسم يتكرر عدة مرات بإيقاع معين ، وكأنه صوت جرس يشد انتباه المجموعة داخل الفيلم والمتفرجين على الفيلم . إنه يتسبب فى بداية فعالة لفيلم " سارقو الدراجات " . وتنظيم بداية الفيلم بطريقة تسهم فى بناء الفيلم ، نجد أن تكرار ذكر اسم البطل يقوم بعدة مهام . فبينما تستمع إلى الاسم ، تبحث آلة التصوير عن صاحبه ، ويدرك المتفرجون أن ريتشى هو أحدهم .

هذه الفكرة ، أن تكون جزءاً من المجموعة مثل أى شخص آخر ، تظهر عدة مرات خلال الفيلم . مثال ذلك ، عندما يذهب ريتشى وماريا إلى محل الرهونات ، يضع الموظف البياضات التى أحضرها على أحد الرفوف بين عدد من الربطات المماثلة .

وخلال الفيلم كله ، يتم تذكر ريتشى بأن العالم لا يقدم استثناءات من أجل ورطة أى فرد . ويتم ذكر هذا الرأى لأول مرة فى بداية الفيلم ، عندما يقوم الموظف المسئول بتحذير ريتشى بأنه إذا لم يكن يمتلك دراجة فليترك الوظيفة لشخص آخر يمتلك دراجة . ثم يحدث هذا مرة أخرى فى مركز الشرطة ،

عندما يخبر رجل الشرطة ريتشى بأنه لا يمكنه أن يدبر بحثاً عن «مجرد دراجة». ولكن الفكرة تصل إلى قمة وقعها الدرامى عند قارئة البخت ، عندما يتخطى برونو وأبوه طابور المنتظرين .

برونو : تعالى هنا يا أبى .. هنا مقعد خال .

برونو يتخذ مكانه أمام المقعد الذى خلا عندما تحرك الرجل .

عميل : اسمع يا ولد ... ارجع ..

سيدة عجوز : والآن أيها الصغير .. انتظر دورك .

سيدة أخرى : على كل منا أن ينتظر دوره . عليك أن تحترم هذا .

ريتشى (متضايقا) : أنا مستعجل ..

رجل : وأنا أيضا مستعجل ..

امرأة : وكلنا .

ريتشى : أرجوكم ، تكرموا واسمحوا لى أن أدخل أولا .

امرأة أخرى : هذا أمر غريب هناك دائما أشخاص يريدون أن يكونوا فى الأول.

وكما تقول العاهرة لريتشى عندما يقتحم بيت الدعارة وراء اللص : « القانون متساو بالنسبة للجميع » . إن هذه الجملة تلخص لريتشى مايلزم أن يفهمه .. لقد بدأ يفهم ذلك عندما يقوم هو ، مثل اللص الذى حاول أن يلحق به ، يقوم بسرقة دراجة ويلقى الإهانات من المتجمعين . هذا العالم القاسى الذى لا يبالى بشئ لا يقبل الاستثناء لياسه ومشاكله .

ويعبر الكلام عادة عن تنشئة الشخص وتعليمه وذكائه وبيئته . مثال ذلك ، أن ريتشى يتكلم بطريقة مختلفة كثيراً عن طريق كلام جيران اللص . والترجمة هنا تسطح هذا الاختلاف . إن جيران اللص يستخدمون لهجة من جنوب إيطاليا ، فهم معدمون هاجروا حديثا إلى روما ، بينما نجد أن ريتشى على النقيض ينطق

نطقا سليما مثل أهل روما مما يوضح الاختلاف بين الجانبين . وفي الوقت نفسه يضيف هذا وقعا دراميا للحظة التي يرتكب فيها ريتشى نفس الفعل الذي ارتكبه ذلك الرجل من تلك الجيرة .

ويتعمد دى سيكا وزافاتينى تقابل الطرق المختلفة فى الكلام للحصول على تعبير أقوى بفضل هذا التباين ، كما يحدث فى منظر الكنيسة ، عندما يلحق ريتشى ويرونو بالرجل العجوز .

الكاهن : صفحة ٦ .

ويضع نظارته على عينيه ويبدأ فى تلاوة الصلاة . وكل عبارة من عباراته يكررها الفقراء المخلصون فى ابتهاج .

الكاهن : أريد أن أترك هذا المكان المقدس بروح خالصة وبذهن يشعر بالسلام . وأحاول مرة أخرى أن أطلب على ضعف جسدى ...

وتستمر الصلاة ويصبح صوتها غير مميز فى خلفية المنظر بينما تتقدم آلة التصوير عبر صفوف الناس ثم تتوقف عند ريتشى والرجل العجوز .

ريتشى : هذه المهمة لمصلحته . أين هو ؟

الرجل العجوز : أنا لست مبلغاً . دعنى فى سلام .

ريتشى : أنت تعرفه .. وإذا لم تخبرنى سأستدعى رجال الشرطة .

وكلام الكاهن ، الذى يتعارض تماماً مع واقع ريتشى ، يزيد من بؤسه ومن اكتئابه . وينطبق نفس الشئ على الحماقات المريكة التى تقولها قارئة البخت السيدة سانتونا .

السيدة سانتونا : ماذا تريد يا ابنى ؟

ريتشى : لقد سرق شخص ما .

السيدة سانتونا : ماذا سرقوا ؟

ريتشى : دراجتى !

السيدة سانتونا : دراجتك .. ماذا تريد منى أن أقول لك يا ابنى ؟

إننى لا أرى ما يمكننى أن أقوله لك .. أنا لا يمكننى أن أقول إلا ما أرى ..
اصغ .. إما إنك ستجدها فوراً أو لن تجدها أبداً .. هل فهمت ؟

ريتشى : فوراً ؟ ولكن أين أبحث عنها ؟

السيدة سانتونا : لا يمكننى أن أقول لك أكثر مما قلت . اذهب وحاول أن
تفهم . إما إنك ستجدها فوراً أو لن تجدها أبداً .

ولا توضح نبوءتها الموقف ، وكل ما تفعله هى أنها تسهم فى جو الفشل الذى
لامفر منه وتشير إلى عبث الجهود التى يبذلها ريتشى ليحل الألغاز فى قدره
المكتوب . ومجرد حقيقة أن ريتشى يستشير السيدة سانتونا ، بعد أن أخبر زوجته
بأنه لا يفعل ذلك إلا الأغبياء ، أمر هام بالنسبة للحبكة . إنه بداية سقوط ريتشى
وتخليه عن مبادئه ، والذى سوف يبلغ أقصى مدى عندما يسرق إحدى
الدراجات .

وأحد المهام الرئيسية للحوار هو الكشف عن الشخصية . مثال ذلك ، ما يقوله
برونو ، وكيف يقوله ، وما لا يقوله ، وكلها تعبر عن شخصيته .

لقطة متوسطة لحجرة الأطفال فى مسكن ريتشى ، فى الصباح الباكر . لقطة
قريبة لدراجة معلقة وعجلاتها تدور . ومن خلال أسلاك العجلة ، نرى برونو
ابن ريتشى وهو يلمع الدراجة بعناية فائقة . ريتشى يدخل الحجرة مرتدياً
زيه .

ريتشى : أسرع يا برونو .. الساعة الآن السادسة والنصف .

برونو : لا يمكننى أن أنظفها جيداً هنا . مازالت الدنيا مظلمة .

برونو يسير إلى النافذة ويفتح الشيش عن ضوء الصباح الضعيف .. ريتشى
يتجه نحو ابنه .. برونو يلمع دواسة القدم ويبدو غير سعيد ..

لقد تم تقديم برونو مما يفعل . وتم التعبير عن اهتمامه بالدراجة بطريقة
ملموسة (من خلال أسلاك العجلة) . والحوار التالى يدور حول الدراجة كما
يبدو ، على السطح ، ولكن مهمته الحقيقية أن يكشف عن شخصية برونو .

برونو : بابا .. هل رأيت ما فعلوا ؟

ريتشى (خارج الصورة) : لا .. ماذا ؟

برونو (يشير إلى دواسة القدم بغضب) : خبطة !

ريتشى : ربما كانت موجودة من قبل .

برونو (غاضباً) : لا .. لم تكن موجودة .. أنا متأكد . أنت لا تعرف كيف يعاملون الأشياء هناك ؟ كان يجب عليك أن تكون أكثر اهتماماً .. إنهم لا يدفعون تكلفة الإصلاحات كما تعرف .

ريتشى (ضاحكاً) : ش ش ش . التزم الهدوء .

برونو (ينظف عابساً) : سوف أهدأ ، ولكن كان يجب أن أشكو إليهم .

كل ما يقوله برونو يعبر عن شخصية صبي حساس يتحمل المسؤولية ، قد نضج قبل الأوان في سنوات ما بعد الحرب في روما . كما يرسى هذا الحوار العلاقة الخاصة بين الأب والابن ، وبين الأكبر والأصغر . ويرى القارئ من خلال السيناريو معدل التغيير في هذين الدورين .. إن برونو يتجه بالتدريج ليأخذ دور ، الأكبر .

وهكذا في مركز قصة ريتشى ودراجته ، نجد قصة ريتشى وابنه . إن العلاقة بين هاتين الشخصيتين هي الجزء الأقوى في السيناريو . وكما أن بعض الإشارات والاكتشافات والقفزات تقرب ريتشى من دراجته أو تبعده عنها ، فإنها كذلك تفعل نفس الشيء لتقربه من برونو أو تبعده عنه . ويتم التعبير عن التوتر في هذه العلاقة أحياناً عن طريق الحوار . وإليك هذا المثال من المواجهة بين الأب والابن ، بعد أن فقد أثر الرجل العجوز .

برونو : لم أكن لأتركه يذهب من أجل الطعام ..

ريتشى : أوه .. اسكت ، هل تقدر !

ويرفع ريتشى يده ويصفع برونو . ويجرى الصبي بعيداً وهو يبكي . ويخطو الأب بضعة خطوات وراءه .

برونو (ييكى) : دعنى وحدى !

ريتشى : إلى أين ستذهب ؟

برونو : سأعود إلى البيت ..

ريتشى : تعالى هنا يا برونو ..

برونو : لا .. لقد ضربتني ..

ريتشى : تعالى هنا فوراً .

برونو : لا !

ريتشى : تعالى هنا وإلا سأحضر وأمسك بك .

برونو : لا ... سأذهب .

ريتشى (صائحاً) : برونو !

برونو نصف مختبئ وراء شجرة ، وريتشى واقف على بعد حوالى ستة أمتار ينظر إليه .

ريتشى : برنو : سوف تنفذ ما أقوله .. أنت فاهم ؟ .. أيها الطفل الوقح .. تعالى هنا ..

برنو : لا .. لن أحضر .. لماذا ضربتني ؟

ريتشى : لأنك كنت تضايقنى وترهق أعصابى . والآن تعالى نذهب سوياً .

برنو : لا .. اذهب وحدك .

ريتشى (غاضباً) : برونو ، سوف تطيعنى !

قد يكون برونو محقاً ، ولكنه مازال طفلاً ، يخضع لتحكم والده ولطبعه . ويشعر ريتشى فوراً بالأسف لما فعله ولكنه لا يقدر على إعلان ذلك . وغالباً ما تلجأ العواطف القوية إلى الصمت .

وفى المنظر الذى يلى هذا التبادل ، يعتقد ريتشى عن خطأ أن برونو كاد أن يغرق فى النهر ، ولكنه يرى ابنه ينتظره كما سبق أن أمره تماماً . وينتقل إلينا

الإحساس بتصفية النزاع بين الأب والابن من خلال كلمات ريتشى ومن خلال
إعتزاز برونو وعبوسه الصامت .

ريتشى : ارتد سترتك يا برونو .. وإلا أصابك البرد ..

ويسيران جنباً إلى جنب عبر الكوبرى . ويحاول ريتشى أن يساعد برونو فى
ارتداء سترته ولكن برونو يصصر على أن يفعل ذلك دون أى مساعدة من
والده . وفى الخلفية ، مجموعة صغيرة من الناس تتطلع من فوق سور
الكوبرى إلى عملية الإنقاذ .

برونو يجرجر رجليه . ويتوقف ريتشى أخيراً عن السير .

ريتشى : هل أنت متعب ؟

برونو ينظر إلى أسفل ويهز رأسه فى ضعف . ثم ينظر إلى كتلة صخرية
كبيرة .

ريتشى : اجلس هناك .. لا يوجد ما نفعله .. يلزمنا أن نعود إلى البيت ..

برونو يجلس على الصخرة بينما يستند والده على حائط قريب . وتتسبب
صيحات مجموعة مارة من الشبان فى أن تجعلهما يتجهان بنظرهما إليهم .

أصوات : يحيا مودينا ! يحيا مودينا ! ...

مجموعة الشبان يغنون ويتصايحون فى حماس ...

ريتشى : هل مودينا فريق قوى ؟

برونو أقل تعاسة ولكنه مازال لا يتقبل التسامح ، يهز رأسه باشمئزاز .

ريتشى : هل أنت جائع ؟ ... يمكنك أن تأكل بيتزا ؟

ويشرق وجه برونو موافقاً .

والمنظر الذى يدور فى المطعم خلال فترة الراحة من البحث عن الدراجة
المسرقة له أهمية كبيرة . يقول ريتشى لابنه : كل شئ له حل إلا الموت ، لقد
انتهى لتوه من خوفه على حياة برونو وأصبح مدركاً الآن فى أعماقه لمدى

اعتزازه بابنه . ويقول : « كل شئ سيصبح على مايرام ... لقد فكرت فى الأمر .. بالأجور الإضافية التى سنحصل عليها .. دعنا نرى .. نعم .. ١٢ ألف .. أجر أساسى ... » . ومناقشة الجوانب المالية مع برونو (وهو تصرف يوحى بالثقة والصدقة) فإن ريتشى يجعل من ابنه الذى يبلغ من العمر عشرة سنوات ، مساوياً له . ويكتب برونو ، وهو يقضم قطعة الجبن ، الأرقام التى يملئها والده ، على الفوطة الورقية . ١٢ ألف أجر أساسى ، ألفان أجر إضافى ، إلى جانب العلاوة العائلية ٨٠٠ فى ٣٠ ... كم يصبح المجموع ؟ . وإن كانت التقديرات الحسابية تقدم لغة جافة ، إلا أن هذه الأرقام تدل على حياة ريتشى ، وعلى أحلامه ، وعلى ما يضمن مستوى طيباً لعائلته . ومرة أخرى ، لا تكمن الأهمية هنا فى الكلمات نفسها ولكنها تكمن فى النوايا التى تتضمنها الكلمات .

ويثير المنظر الأخير هذه المشاعر مرة أخرى . فبالرغم من أن البحث عن الدراجة لم يثمر ، وبالرغم من أن الجهود المبذولة لتحسين حياتهم لم تنته إلى شئ سوى خيبة الأمل ، إلا أن ريتشى وابنه باقيان ، كل منهما للآخر . ولا توجد جمل حوار يمكنها أن تعبر عن قدر التسامح والحنان الباديين فى صورة برونو وهو يضع يده فى يد أبيه . لقد أدى البحث عن الدراجة فى نهاية الأمر إلى الجمع بين برونو وأبيه والتقريب بينهما . لقد اختار مؤلف الفيلم ومخرجه أن يعرضنا هذا على المتفرجين بدلاً من أن يخبراهم به .

رجلان يدفعان ريتشى إلى الأمام . برونو يقف وحده قريباً من قضبان الترام والآن تم القبض على ريتشى وأصبح تحت الحراسة ، وانصرف أكثر المتجمعين واستأنفوا تجولهم . برونو يلتقط قبعة ريتشى ، وينفض عنها التراب ويسير تجاه آلة التصوير والدموع تنهمر على خديه ... ريتشى وحارساه يعبران مكان انتظار الدراجات . وراءهم مجموعة صغيرة من الناس من بينهم مالك الدراجة .

رجل : إلى أين نأخذه ؟

المالك : يوجد مركز للشرطة هناك .

رجل (من خارج الصورة) : لا يلزم أن نذهب كلنا . يكفى شاهدان والمالك .. هذا يكفى .

ويتوقفون عن السير عندما يجرى برونو ويتعلق برجلى والده .. ريتشى ينظر إلى أسفل إلى ابنه . برونو ينظر إلى أعلى إلى أبيه . المالك يراقب كلا من الأب والابن ويبدو على المالك الضيق ..
المالك : اسمعوا .. أنا لا أريد أن أتسبب فى مشاكل .. لأى أحد .. فلننسى الأمر كله .

رجل (من خارج الصورة) : يجب أن تضعه وراء القضبان ..
المالك : دعوه يذهب .. مع السلامة وشكراً لكم جميعاً .
ويتحرك إلى خارج الصورة . برونو يجفف عينيه .
رجل (من خارج الصورة) : هذه خدعة جميلة تعلمها لابنك !

والسطر الأخير من الحوار يكشف عن أكثر مما يقوله . وهو مناسب للموقف إلى جانب أنه يلخص المعنى الذى يتضمنه الفيلم .. طفل يتلقى درساً مريراً عن حياة البالغين ، ويدرك أن نعيم طفولته المحترمة وإن كانت فقيرة ، طفولته التى يعتبر أباه خلالها المثل الأعلى ، قد ضاعت إلى الأبد .
ونلاحظ فى المنظر الأخير من الفيلم أن الجمل المنطوقة كلها من نصيب مالك الدراجة وبعض الأشخاص المجتمعين ، ولكن التركيز ينحصر فى ريتشى ورونو . وتتطور خاتمة الفيلم بدون حوار تماماً .

ريتشى ورونو يسيران ببطء عبر مكان انتظار الدراجات . تتبعهما أصوات إهانات غير مميزة . ويمر عليهما الناس ، كما يفعلون بعد ظهر أى يوم أحد . برونو يناول والده القبة فى هدوء . ريتشى يأخذها ويعدل من شعره .. وفكه منطبق وعينه خاليتان من أى عاطفة وكتفاه متدليان .. برونو يتعلق برجلى والده ، ومازال يمسح الدمعة على وجهه . ويتحركان خلال الزحام المتفرق .. ريتشى يحاول أن يكبح دموعه فى عينيه . ويستمر فى السير بخطوات مضطربة .. برونو يسير بجوار والده ومازال ينظر إلى أعلى إليه .. يد برونو تنزلق إلى يد والده . ريتشى يضغط

على يد ابنه .. ريتشى يستمر فى سيره ويكى .. وبيرونو ممسك بيد والده .. ويتحركان بعيداً ويختفيان فى الزحام المتجمع .

قبل أن يتعاون دى سىكا وزافاتينى فى كتابة « سارقو الدراجات » صنعنا معاً فيلماً اسمه « الأطفال يراقبوننا » . وكان من الممكن أن يكون هذا عنواناً داخلياً مناسباً لفيلم « سارقو الدراجات » . إن بيرونو يراقب أباه وفى بعض الأحيان يقلده خلال الفيلم . وفيما عدا ملحوظة يقولها بيرونو من آن لآخر ، فإنه يلتزم الصمت فى أغلب وقت البحث عن الدراجة ، ومع هذا فالمتفرجون يدركون وجوده تماماً ، ودوره كأكثر من مجرد متفرج فى عالم قاس . إنه يعطى عن وجهة نظر أخلاقية فى الفيلم . وفى نهاية الفيلم ، يرى المتفرجون سرقة ريتشى للدراجة من خلال عيني بيرونو ، ووجهة النظر هذه هى التى تصل بالمنظر الأخير إلى هذا القدر من الدراما .

والصمت نوع من الحوار ، مثلما يكون فاصل التوقف جزءاً أساسياً فى التأليف الموسيقى . والصمت عندما يحدث فى الوقت المناسب ، يكون من أقوى الوسائل تأثيراً التى يمكن لكاتب السيناريو أن يستخدمها لينقل أحاسيس الشخصيات ، وإن كانت أقلها استخداماً فى غالب الأمر . يجب ألا يكتفى كاتب السيناريو بمعرفة كيف يكتب وماذا يكتب ، بل يلزمه أيضاً أن يعرف متى لا يكتب على الإطلاق . يجب على كاتب السيناريو أن يسأل نفسه عند كل جملة حوار ، هل هناك طريقة لعرض هذه المعلومة بدلاً من ذكرها ؟ وإذا كانت هناك طريقة ، فيلزم عرضها بلاشك . والفيلم فن مرئى ، وعلى هذا يجب أن يكون الحوار ثانوياً بالنسبة للصورة . ومع كل هذا ، فالصورة تساوى ألف كلمة ، وربما أكثر .

السيناريو السينمائي كنموذج للأدب

، قبلة المرأة العنكبوت ، (١٩٧٦)
KISS OF THE SPIDER WOMAN

إخراج : مانويل بويج

استحوذ الإهتمام بالأفلام السينمائية ، وخاصة الأمريكية منها ، على مانويل بويج (من مواليد ١٩٣٢) منذ سن مبكر ، في وطنه الأرجنتين . ويدعى بويج أنه كان يحتل نفس المعقد في دار السينما المجاورة كل يوم لمدة عشر سنوات . وكتب بويج فيما بعد عن أفلام هوليوود ، إنها أعمال ممتازة ، والذين يتناولونها يجدون فيها الغذاء . إنها قوة موجبة أكيدة ، . وهو مقتنع أيضا بأن مشاهدة الأفلام نوع ضروري من الهروب . إنها تساعدك على ألا تفقد صوابك .. وتساعدك على أن يكون لديك الأمل ، .

وبعد أن أتم بويج دراسته في جامعة بوينس آيريس ، حاول أن يتخذ من كتابة السيناريو والإخراج مهنة له ، إلا أن صناعة السينما الأرجنتينية كانت من الصغر ومن التشبع بحيث لم تتسع لطموحاته . وفي عام ١٩٥٧ نال بويج منحة دراسية إلى المركز التجريبي للسينما في روما . وخلال السنوات العشر التالية عاش وتنقل في كل أوربا والولايات المتحدة الأمريكية ، وأمضى القليل منها في أمريكا الجنوبية مرة أخرى .

وفي عام ١٩٦٣ عندما كان بويج يعيش في نيويورك بدأ يكتب أول قصة طويلة له ، وهي ، خاتمه ريتا هايوارث ، التي تم نشرها بعد خمس سنوات . وكانت قصته الطويلة الثانية ، التانجو الحزين ، ، التي لاقت قبولا وانتشاراً وجذبت القراء لعمله الأول . وفي عام ١٩٧٣ صادرت الرقابة في الأرجنتين جميع نسخ كتابه الثالث ، علاقة في بوينس آيريس ، ، لتصويره علاقة انحراف جنسي ماسوشية سادية .

والى جانب القصص الطويلة كتب بويج أيضاً عدداً من سيناريوهات الأفلام ، اثنان منها قام باقتباسهما عن روايته ، التانجو الحزين ، و ، لحدود جهنم ، ، ونالا جائزتين في مهرجان سان سباستيان السينمائي .

وكتب بويج ، قبل المرأة العنكبوت ، في عام ١٩٧٦ (تم نشرها في الولايات المتحدة عام ١٩٧٩) وهي أكثر رواياته نجاحاً حتى الآن . وفي هذا الكتاب أصبح الأسلوب السينمائي لبويج مكتملاً وهو يكتب أثناء اكتشافه للأفكار المحببة إليه : الغموض الجنسي وتأثير الثقافة الشائعة على تخيل الفرد . وكان عدد قراء ما يكتبه بويج قد زاد مع صدور هذا الكتاب قبل أن يملأ الفيلم السينمائي عن الرواية نفسها والذي أخرجه هكتور بويينكو ونال جائزة الأوسكار ، دور العرض بالمتفرجين في عام ١٩٨٥ . وإن كان الفيلم قد نجح تجارياً إلى حد كبير إلا أنه أساء التعبير عن الكتاب إلى حد ما . لقد ضاعت فعالية الدراما وأبعاد الشخصيات كما هي في الكتاب عندما تم تحويله إلى فيلم . إلا أن الفيلم لفت نظر الكثير إلى بويج ، ممن قد لا يكونوا قد قرأوا كتبه من قبل .

وألّف بويج أيضاً ثلاثة روايات أخرى حتى الآن ، وهي ، عظم العانة الملائكي ، و ، اللعنة الأبدية على قارئ هذه الصفحات ، و ، دم الحب الانتقامي ، . وتم نشر كتبه بإحدى عشر لغة مختلفة على الأقل ، وما زالت أهميته كشخصية أدبية عالمية آخذة في الازدياد .

إن المراحل الرئيسية الثلاث لصناعة أي فيلم ، وهي الكتابة والتصوير والمونتاج ، لم تبدأ كلها في وقت واحد . ففي بداية هذا القرن كان التصوير هو المرحلة الوحيدة في صناعة أي فيلم . وفي العشرينات ويظهر الاتجاه الذي بدأه

إدوين س . بورتر و د . و . جريفيث ثم دعمه سيرجى أيزنشتاين ، أصبح المونتاج هو المرحلة الأساسية فى صناعة الأفلام . وكان الجميع يتجاهلون مرحلة الكتابة لفترة طويلة . وبالرغم من أن بعض السيناريوهات التى تم إنجازها بصياغة فنية قد بدأت فى الظهور فى العشرينات ، إلا أن أهمية الكتابة لم يتم تقديرها بالكامل إلا بعد عشر سنوات .

واليوم وقد تطورت تقنيات وجماليات التصوير والمونتاج إلى حد كبير أصبح نجاح السينما يتوقف كثيراً على الكاتب ، وعلى الأفكار الإبداعية والعمق الإنسانى المتوفرة فى المضمون الدرامى للفيلم . لقد انتقلت السيناريوهات من النوع شبه التقنى كما كانت فى المراحل المبكرة لصناعة السينما ، إلى صياغة كاملة التطور تتمتع باكتفاء ذاتى ولها شكل أدبى رفيع المستوى ، إلى القدر الذى جعل أسلوب كتابة السيناريو يؤثر على الأدب المعاصر . وتعتبر رواية بويج ، قبلة المرأة العنكبوت ، مثالا جوهرياً لهذا النوع من الكتابة . والائتلاف مع هذا النص يساعد كاتب السيناريو المبتدئ على أن يتعلم كيف يصف المناظر وكيف يبنى الحوار ، كما يفيد أيضا كتمرين جيد فى ترجمة الكلمات إلى صور مرئية .

● الملخص

فى أحد سجون أمريكا الجنوبية ، يروى مولينا ، وهو مصمم فترينات مدان بإفساد الأحداث ، الأفلام التى شاهدها لزميله فى الزنزانة فالنتين ، وهو سياسى مثقف متطرف . وكل منهما يريد أن ينسى كل ما يتعلق به ، هذه الزنزانة القذرة وما إلى ذلك ، . والأفلام عاطفية ، وأحيانا مشوقة ، وهى مليئة بالكليشيات الميلودرامية .

ويبدأ مولينا بقوله ، إنها ليست امرأة مثل كل الأخريات ، ، عندما يذكر فيلماً عن إيرينا الشابة الجذابة والتى لها غرائز تشبه غرائز الفهد أكثر مما تشبه غرائز الإنسان . وتتزوج إيرينا من مهندس معمارى ولكنها تتجنب ممارسة العلاقات الجنسية غير المألوفة معه . وفى الوقت نفسه تقع مساعدة المهندس المعمارى فى غرامه . وتتحول إيرينا إلى غرائز الفهد عندما تطارد غريمتها لتفتك بها ، ولكنها تتمكن من

الهروب . وفي يأسها تمنح إيرينا جسدها لطبيبها النفسى ثم تهاجمه وتقتله . وتذهب إيرينا إلى حديقة الحيوان وتطلق سراح ذكر الفهد . وبمجرد خروج الحيوان من القفص ينقض عليها ويصرعها . وعندما يصل المهندس المعماري ومساعدته يجدان إيرينا وقد فارقت الحياة . ويبتعدان معا وأيديهما متشابكة ، يحاولان نسيان ذلك المشهد الفظيع .

ويستمع فالتنتين إلى مولينا باهتمام ، بالرغم من أنه يعتبر الأفلام السينمائية ، مجرد تفاهات ، . ويقول أن هناك أشياء أخرى أكثر أهمية تستحق التفكير .. مثل الصراع السياسى والثورة الاجتماعية والماركسية . ومولينا على النقيض منه عاطفى مولع بقصص الحب وشاذ جنسياً ، ولا يهتم بالسياسة .

والفيلم السينمائى التالى الذى يرويه مولينا لفالتنتين ، تدور أحداثه فى باريس أثناء الحرب العالمية الثانية . يقع ضابط نازى ذو رتبة عسكرية عالية فى غرام المغنية لينى . وهما سعيدان معاً . ويتصل رجال المقاومة الفرنسيين بلينى يطلبون منها أن تقوم بدور الجاسوسة لمصلحتهم . وترفض لينى . ويقوم رئيس مجموعة المقاومة ، ويسمى كلابفوت (اسم حركى) بخطف ابن عم لينى كرهينة ، وينذرهم بأنهم سيقتلون الصبى إن لم تتعاون معهم . وتحصل لينى على المعلومات . وتخطر بحياتها وهى موزعة بين إحساسها بالوطنية الذى بدأ يستيقظ بداخلها وحبها للضابط النازى . وتقوم عصابة من المجرمين لهم ارتباط بكلابفوت بأسر لينى . وتتمكن لينى من طعن قائد العصابة ولكن أحد رجاله يصيبها بطلقة نارية . وتموت لينى بين ذراعى حبيبها النازى ، الذى يصل متأخراً لكى ينقذها .

ويروى مولينا لفالتنتين أيضاً قصة حبه غير السعيدة لجرسون فى مطعم ، ذكى ورب أسرة جاد ، والذى كان يرفض دائماً أن يبادلّه الحب . ويعترف مولينا بأنه ، لا يشعر بأنه رجل ، بل يعتبر نفسه امرأة .

ويتهم فالتنين مولينا بأنه بعيد تماماً عن السياسة وأنه لا يدرك من هم رجال المقاومة الفرنسية . لقد تم تقديمهم في الفيلم بطريقة مزيفة . ويشعر مولينا بالإهانة ويجيب بأن المشاعر هي التي تهمة لا السياسة .

وبعد أن يتناول فالتنين وجبة الغذاء في السجن ، والتي كانت مسمومة عمداً يشعر بالمرض والألم . ولكي يبعده مولينا عن التفكير في آلامه ، يروي له قصة فيلم آخر . وتدور الأحداث في فرنسا في الستينات ، وهي عن سائق سيارة سباق شاب من أمريكا الجنوبية من عائلة غنية . ويشجعه والده على حبه للسباق ، لأنه يريد أن يبعده عن الأنشطة السياسية للطلبة اليساريين . ولكن البطل الشاب يدرك عدم توفر العدالة الاجتماعية ويحاول أن يستقل عن ثراء أبيه . ويلتقى بامرأة فرنسية ناجحة تكبره سناً ويقع في غرامها . وعليه أن يتركها ليعود إلى وطنه ، فقد اختطف رجال حرب العصابات اليساريين والده . ويقنعهم سائق سيارات السباق بأنه يشاركهم آراءهم السياسية ويريد أن ينضم إلى صفوفهم في كفاحهم . ويقبل رجال العصابات أن يطلقوا سراح والده مقابل فدية كبيرة ، ولكنهم في اللحظة الأخيرة يقتلون الثرى صاحب الملايين المتعددة . وتحضر حبيبة الشاب لتقف إلى جانبه في محنته . ولكن الشاب يقرر أخيراً أن يبقى هناك مع رجال حرب العصابات ، وتعود المرأة وحدها إلى عملها في باريس ، ويصبح الفراق حزيناً للغاية ، لأن الاثنين يحبان بعضهما فعلاً ، ولكن كلاهما ينتمي إلى عالم مختلف ، .

وفي أثناء ذلك ، يعاني فالتنين بشدة من آلام معدته . ويسأل مولينا زميله في الزنزانة عن عائلته ، وكأنه مازال يروي له قصة الفيلم . ويعرف أن والدته فالتنين امرأة ثرية من الطبقة الراقية ، وقد انفصلت عن والده الذي مات أخيراً . ويقول فالتنين أنه لا يريد أن تعرف والدته أي شيء عنه أو تزوره أو تحضر له طعاماً كما تفعل والدته مولينا التي تحبه .

ويستمر فالنتين في معاناته من الألم ومن الإسهال . ويعتنى به مولينا بكل إخلاص ، ويقدر له فالنتين هذا الجميل . ولكي يوضح فالنتين مدى ثقته بمولينا يخبره بالإصطلاحات السرية التي يستخدمها في خطاباته إلى صديقه مارتا .

وفي مكتب السجن ، يقوم قائد الحرس باستجواب مولينا . ويلمح القائد لمولينا بوجود فرصة للعفو عنه إذا قدم أدلة ضد زميله في الزنزانة . كما يذكره بأمه المريضة الوحيدة . ويقنع مولينا القائد بأن يدع فالنتين يستعيد صحته . ويطلب مولينا إحضار بعض الطعام من خارج السجن حتى يمكنه أن يخبر زميله في الزنزانة أن والدته ، أي والدة مولينا ، زارته وأحضرت له هذا الطعام . ويعود مولينا بعد قليل إلى الزنزانة سعيداً ويقدم لفالنتين المتضور جوعاً أطيب المأكولات .

وتتضارب أفكار مولينا حول الأزمة التي يواجهها ، ويتعذب لخوفه على فالنتين ولحبه له ، ويبدأ في سرد قصة فيلم سينمائي آخر .. عن فتاة شابة من نيويورك تستقل باخرة لكي تذهب إلى زوجها ، الذي تزوجته بعد أيام قليلة من معرفتها به ، . وهو أرمل يعيش في جزيرته الخاصة في البحر الكاريبي . ويشعر قبطان الباخرة بالأسف تجاه هذه الفتاة التي ليس لديها أدنى فكرة عما هي مقدمة عليه ، ولكنه لا يخبرها بأي شيء . ويسعد الزوج برؤية الفتاة ، ولكن كل ما في الجزيرة يثير الرعب والخوف .. طبول في الأدغال وظلال وأصوات في البيت الكبير ، ونظرات شريرة من كبير الخدم ومن شبح الزوجة السابقة لزوجها والذي يطارد الفتاة في كل مكان . والفتاة مرتبكة وخائفة . وتكتشف أخيراً أن الزومبي (وهم الأموات الذين يعودون للحياة) يسكنون هذه الجزيرة وهم الذين يعملون في مستعمرة زوجها ويقرعون الطبول ليلاً ، وأن كبير الخدم ما هو إلا طبيب ساحر يحول الناس العاديين إلى زومبي . وأنه هو الذي قام من قبل بتعطيم الزوجة الأولى لزوجها ، وأنه يريد الآن أن يفعل نفس الشيء معها . ويجعل كبير الخدم بقوة سحره ، شبح الزوجة الأولى يقتل الزوج ، ولكن كبير الخدم نفسه يموت عندما يصعقه البرق . وتعطى الفتاة كل ممتلكاتها للفقراء

وتسرع لتلحق بالباخرة . . ولحسن حظها يكون قائد الباخرة هو قس
الذى أحضرها إلى هذه الجزيرة في بداية الأمر . . ويخبرها القائد بالآ
تخاف ، وأنها قد تركت وراءها كل هذا الآن ، .

ويعمل مولينا على راحة فالتين الضعيف والمصاب بالدوار ،
وينظفه ويطعمه .

وفي مكتب السجن يسأل قائد الحراس مولينا عن أى أخبار . ويقول
مولينا معتذراً ، أخشى ألا يكون لدى الكثير ، . ويخبر القائد مولينا
بأنه إذا لم يكن لديه أخبار ، فإنه سيستجوب زميله فى الزنزانة مرة
أخرى وبكل الطرق ، . ويجيب مولينا : . اعطنى أسبوعاً آخر ، وأنا
متأكد من أننى سأحصل لك على بعض المعلومات ، . ويتكره القائد
بالغو وبأنه سينقله إلى زنزانة أخرى .

ويعود مولينا إلى الزنزانة ومعه طعام أكثر من قبل . ويعترف
لفالتين بأنه يريد صداقته ، بل وعواطفه . كما يقول له إنه بعد اسبوع
سينقل إلى زنزانة أخرى . وينزعج فالتين من هذه الأخبار لأنها
ستمنعه من استكمال دراسته . ويريد أن يعطى مولينا أسماء كل زملائه
حتى يتمكن مولينا من الإتصال بهم إذا أفرجوا عنه . ويقول مولينا
متوسلاً : . لا تخبرنى أبداً بأى شئ عن زملائك ، . ويحاول فالتين
أن يقنع مولينا بضرورة أن ينضم إلى جماعة سياسية عندما يترك
السجن . ويقول مولينا : . أنا لا أفهم أيا من هذه الأشياء ، ولا أؤمن بها
كثيراً على أى حال ، . وهما حزينان لقرب انفصالهما . ويؤدى الحوار
بينهما وما يتخلله من دموع مولينا ومن محاولات فالتين للتخفيف
عنه ، لأن يتطور المنظر إلى موقف غرامى .

وفي الصباح يناقشان علاقتهما . يقول مولينا إنه لم يشعر أبداً
بمثل هذه السعادة منذ أن كان طفلاً ويطلب منه فالتين أن يروى له
قصة فيلم آخر ، الفيلم الذى يفضلها . .

ويبدأ مولينا : « تدور الأحداث في المكسيك ، وخلال حفلة تذكارية يرقص رجل وامرأة معاً طوال الليل دون أن يكشفاً عن وجهيهما . وعندما يحل الصباح تختفى المرأة دون أن تخبر الرجل باسمها . ولا يقدر الرجل ، وهو صحفي ، على نسيانها . وفي مكتبه ، تقع تحت يده بالصدفة مقالة عن ممثلة وحبيبها الطاغية القوى النفوذ . ويتعرف على الخاتم الغريب في مظهره الذي كانت ترتديه شريكته الغامضة أثناء الرقص ، في الصورة المرافقة للمقال . ويمزق المقال ويبحث عن المرأة ويخبرها عن مشاعره نحوها . ويفقد الصحفي عمله عندما تدرك الجريدة أنه مزق المقال . ويصبح شريداً ، ينتقل من بار إلى بار ، ويصير عاملاً يشرب الخمر ويكتب الأغاني عن حبه . وتتدهور صحته ، وبعد فترة تعثر الممثلة عليه في إحدى المستشفيات . لقد تركت حبيبها السابق ، وهكذا تقبل هي والصحفي أن يعيشا معاً . وتضطر لكنى تعوله وتسدد فواتير المستشفى لأن تصبح عاهرة . وعندما يكتشف الصحفي أنها صارت عاهرة يتركها . وتعثر عليه في النهاية في أحد ملاجئ العاطلين ، ولكنه يحتضر . وفي عودتها إلى المكان الذي كانا يعيشان فيه ، تستمع إلى بعض صائدي السمك يغنون . وتتعرف على الأغنية . إنها الكلمات التي كتبها لها حبيبها سيئ الحظ .

في مكتب قائد الحراس ، يقر مولينا بأنه لم يحصل على أى معلومات ، بذلت كل ما في جهدي ياسيدى ، . ويخبر قائد الحراس مولينا وهو في دهشة ، أنه سيفرج عنه في الصباح التالي على أية حال .

وفي الزنزانة ، يخبر فالنتين مولينا بأنه يريد أن يكون مولينا سعيداً عندما يغادر السجن ، وأن ، تحمل ذكريات سعيدة عني ، مثل التي أحملها عنك ، . ويقرر مولينا أن يحمل رسالة إلى زملاء فالنتين .

وحسب أحد تقارير الشرطة ، فإن مولينا بعد عدة أيام من الإفراج عنه إتصل بزملاء فالنتين من تليفون في الطريق وحدد معهم موعداً للقاء . وتتبع رجال الشرطة مولينا وهو متجه إلى مكان اللقاء . ولم يشك

مولينا فى أى شئ . وبينما يمر زملاء فالنتين بسيارتهم يلمحون رجال الشرطة فيطلقوا عدة رصاصات على مولينا . ويقتلونه لأن ذلك أفضل من المغامرة باحتمال اعترافه لرجال الشرطة .

وفى مستشفى السجن ، يقوم أحد الأطباء بحقن فالنتين بالمورفين ، وجسمه مغطى بالكدمات والحروق . « مجرد شكة صغيرة ، وبعدها يقل الألم ، . وفى حلم من تأثير المخدر ، تمتزج فيه صور الواقع مع أفلام مولينا وتتداخل معها ، يرى فالنتين صديقته مارتا . ويخبرها بمقدار حبه لها ويسألها أن تغفر له ويطلب منها معرفة إذا كان ماذكرته الصحف عن مقتل زميله فى الزنزانة خلال إطلاق النار ، صحيحاً . ويقول فالنتين ، دعينا نأمل أن يكون قد مات سعيداً ، لأن مولينا مات مثل إحدى بطلات أفلامه التى يحب أن يعيد حكايتها .

تتكون هذه القصة الطويلة ، مثل أى سيناريو سينمائى ، من نوعين من النص الأدبى : الحوار ووصف الحركة . ولا يوجد أى استطراد من جانب المؤلف مثل ذلك الذى غالباً ما يتخلل أى نص لقصة طويلة . إن اهتمام بويج الرئيسى هو ما يفعله الناس وما يقولونه .

ويتم التعبير عن كل ما يدور فى الزنزانة من خلال الحوار . ولا يجد القارئ أى وصف للزنزانة أو لزملاء الزنزانة ، ولا شئ عن تعبيراتهم وإيماءاتهم . إن القارئ ، يسمع ، فقط ما يقولونه . إن بويج لا يشير فى الصفحة المكتوبة إلى من الذى يقول ماذا :

- كنت تصيح أثناء نومك .

- حقا ؟

- نعم ، لقد أيقظتنى .

- آسف .

- كيف تشعر الان ؟

وكما يحدث فى السيناريوهات الجيدة ، نجد أن حوار بويج يميز كل شخصية بوضوح . ويمكن للقارئ فى أغلب الوقت أن يتعرف مباشرة على كلام فالنتين الحاد الجاف : « خذ بالك ، تذكر ماقلت لك ، لا أوصاف للإثارة الجنسية . هذا

ليس المكان الذى يصلح لذلك ، ، وعلى كلام مولينا الناعم الخيالى : ، مما يساعدنى على تمضية الوقت أن أراقب الظلال ، عندما يكون الموقد مشتعلًا ، .
وحوار زملاء الزنزانه يدفع الحبكة إلى الأمام . ولا يعرف القارئ ماذا يفعلون إلا من خلال حوارهم :

- إذا غسلت جسمك بماء هذا الدش المتجمد فإنك ستموت ، مثلما أنت مريض الآن .

- ولكن ما الذى يمكننا عمله ؟ لآخر مرة اخبرنى ، يا للعة .

- حسنا ، يمكننى أن أساعدك على أن تغسل نفسك . يمكننا أن نسخن بعض الماء فى هذا الوعاء ، ولدينا فوطتان ، يمكننا أن نغسل إحداهما بالصابون و تغسل أنت نصفك الأمامى وأغسل أنا نصفك الخلفى ، وإذا بللنا الفوطة الثانية قليلا يمكننا أن نبعد الصابون .

- وعندئذ لن يتطلب جلدى أن احكه بهذا القدر ؟

كما يعرف القارئ شيئا عن ماضى كل من مولينا وفالنتين وعن عائلة كل منهما ، عن طريق الحوار أيضا وليس عن طريق الوصف .

- هل تعرف ؟ إذا لم تكن قد أخبرت والدتك بأنه يمكنها فعلاً أن تحضر لك بعض الطعام كل أسبوع . . فأنت غيبى إذا .

- لا أريد أن أجعلها تشعر أنها ملزمة . أنا هنا لأننى سعت لهذا ، وليس لها دخل بذلك على الإطلاق .

- إن والدتى لا تحضر لأنها مريضة ، ألا تعرف ذلك . ؟

- لا ، لم تخبرنى بهذا .

- لقد قالوا لها إنها لا تقدر على مغادرة الفراش مهما كان السبب ، مراعاة لقلبها .

وفى بداية القصة الطويلة يتحدث فالنتين أغلب الوقت عن حقائق ، بينما يتحدث مولينا عن مشاعر وانطباعات . ، حياتى مخصصة للصراع السياسى ،

أو كما تعرف ، الحركة السياسية ... هناك هدف وراء ذلك ، هو الثورة الاجتماعية . هذا ما يقوله فالنتين لمولينا الذى يصر على أن الفرد يجب أن يعيش للحظة . وبالرغم من هذا نلاحظ حدوث تغيير تدريجى فى طريقة كلامهما ، ويبدأ مولينا فى الكلام بطريقة مباشرة أكثر من ذى قبل ، ويتجه فالنتين إلى المشاعر : « لن يحدث ! ، يالها من كلمة بغیضة . ليس لدى فكرة حتى الآن .. كم هذا مفرع .. تلك الكلمة .. هل يمكن .. إننى آسف » .

وتلاوة مولينا لقصص الأفلام عبارة عن مجرد وصف للحركة والأحداث ، وذكره لحوار شخصيات أى فيلم عبارة عن تلخيص غير مباشر . أى انه يقتطف بعض الأجزاء فى صيغة غير مباشرة ، ومثال ذلك : « يسألها ما الذى تحاول أن تنساه ، وتقترح هى أن يخبرها هو أولاً ، ثم تفعل هى نفس الشئ » .

ويدمج مولينا فى سرده ملاحظاته الخاصة وتعليقاته على أحداث الأفلام وشخصياتها . وأحيانا ما يعلق فالنتين أيضا أو يتناقشان .

- وتعرض لنا آلة التصوير مرة أخرى الحديقة الفضية ، وها أنت ذا داخل الفيلم ، ولكنك أقرب ما تكون إلى طائر يرتفع محلقاً لأنك ترى الحديقة الآن من أعلى ، وهى تصغر وتصغر .. هل أعجبك الفيلم ؟

- لا أعرف بعد . وأنت ، ما الذى أعجبك فيه إلى هذا الحد ؟ .. أنه مجرد تفاهات نازية ، أم أنك لم تدرك هذا ؟

وبويج ، على النقيض من مولينا ، لا يقدم تعليقات شخصية واضحة عن الزنزانة أو عن الأفلام . ويظل « خفياً » ، مثل أى كاتب سيناريو ، ويفهم القارئ آراءه من بناء القصة ، وليس من الكلمات .

وعندما يقرأ المرء هذه القصة الطويلة يدرك وجود آلة التصوير إدراكاً قوياً . فأغلب الوصف على ما يبدو يتم وكأنه من خلال عدسة . ان آلة التصوير التخيلية تتحرك رأسياً إلى أعلى وإلى أسفل كما تتحرك أفقياً أو تقترب من شئ أو شخص ، ثم تتراجع لتسجل المنظر كله ، وقد تتابع حركة ببطء أو بسرعة . « إنها تبدو صغيرة السن إلى حد ملائم .. صغيرة الوجه ، تشبه القطعة قليلاً ، وأنفها مرفوع إلى أعلى .. وتنظر إلى هدفها ، الفهد الأسود فى حديقة الحيوان ، الذى كان هادئاً

فى البداية ، متمدداً فى قفصه .. ويلمحها الفهد ويبدأ فى ذرع قفصه ذهابا وإيابا
ويزأر فى وجه الفتاة .. ونحن فى الشتاء ويصل البرد إلى حد التجمد . والأشجار
عارية فى الحديقة العامة . ويهب ربح بارد ، .

لقد تمكن بويج من هذا الأسلوب الأدبى نظراً لخبرته السينمائية ، وهو أسلوب
تتطلب فيه كل جملة أن تتجسد فى صورة مرئية ، مثلما تتطلب القطعة الموسيقية
أن تتجسد فى صوت . وتمشياً مع هذه المقدرة على أن يرى ، كل كلمة ، وهى
ميزة نموذجية عند كاتبى السيناريو المحترفين ، تتوفر لبويج حساسية سينمائية
خاصة تتجلى فى معالجته الحرة للزمن والمكان فى السرد . ويتغيرات بويج
المستمرة من مكان إلى آخر ومن الحاضر إلى الماضى ، أصبح مستوعباً تماماً
للصفة المميزة الفعالة فى كتابة السيناريو .

والتوتر القائم بين « النسيجين » الرئيسيين ، وهما زنزانة السجن وأفلام مولينا
(أى الحوار والوصف المرئى) يحدد حبكة القصة . إن مناظر أفلام مولينا تمتزج
مع مناظر الحياة اليومية للسجينين وأحلامهما ونمو إقترابهما من أحدهما الآخر
وصداقتهما وعلاقة الحب والفراق . إن التقاطع الدرامى بين النسيجين يدعم كلا
منهما . وبالمقارنة بكآبة الزنزانة ، تبدو تفاهات الأفلام وكأنها شئ له معنى أكثر
من حقيقته . إن وجود الأفلام باستمرار يضيف بعداً عاطفياً إلى العلاقة بين
زميلى الزنزانة .

ويستخدم بويج تداخل القطع من أحد النسيجين إلى الآخر كوسيلة لخلق
التشويق بالنسبة لشخصيتى القصة وبالنسبة للقارئ أيضاً . وبين الحين والآخر ،
على سبيل المثال ، يتوقف مولينا فى منتصف سرد أحد أفلامه لى يجعل فالنتين
أكثر إرتباطا وأكثر اهتماما وأكثر تأملاً فى الفيلم . ويقول مولينا « إننى أفضل أن
أتركك معطفاً ، لأن هذا يزيد من تمتعك بالفيلم » . وبويج بدوره ، يقطع مناظر
حياة شخصيته بسرد مولينا للأفلام . وبهذا يحافظ بويج على تشويق القارئ ،
لأن القارئ يزداد إهتمامه أغلب الوقت بفعالية العلاقة بين زميلى الزنزانة عن
إهتمامه بميلودرامية الأفلام .

وفى بداية القصة هناك تضارب كبير بين المرأة الفهد الغريبة وواقع زنزانة
السجن ، بالرغم من أننا نجد على مستوى اللا وعى أن المرأة الفهد هى صورة

مولينا عن نفسه : « إنها ليست امرأة مثل كل الأخريات » . والأفلام التالية التي يرويها مولينا تقدم أفكاراً أخرى متعددة ، يتم تكرارها المرة تلو الأخرى .. الحب مهما كان الثمن ، الخيانة ، الخوف ، الكبت ، التحرر ، التضحية . وتخلق هذه الأفلام بالرغم من إمتلائها بالكليشيات الميلودرامية ، أرضية مشتركة بين شخصين مختلفين تماماً . وبينما يتناقش مولينا وفالنتين عن الأفلام فأنما يكشفان تدريجياً عن نفسيهما . ويزداد التقارب بين الأفلام وحياة زميلي الزنزانة أكثر وأكثر ، حتى تبرز الحقيقة بالإيهام في نهاية القصة . ويصبح راوي الأفلام نفسه هو ، البطلة ، ويتضح أن حياته الخاصة لا تقل من الناحية العاطفية أو الغرابة عن الحياة التي تصورها أفلامه .

وفي الفيلم الأخير الذي يرويها مولينا ، تتحول البطلة إلى عاهرة ، فهي في حاجة إلى النقود لكي تغذي حبيبها المريض . ويستمر مولينا ، مثل بطلة الفيلم ، في التعاون مع سجانیه لكي يحصل على الغذاء من أجل فالنتين . وفي هذا الفيلم شديد العاطفية ، يموت الرجل ، مثلما سيحدث لمولينا بعد قليل ، ولا تبقى سوى أغنيته من أجل إمراته : « لم أكن اعتقد ... أنك ستستحوذين ... على تفكيري إلى هذا الحد ... إن حبي لك يزداد ... إيكى من أجلى » . وهذا الإعتراف بالحب ينطبق أيضاً على كل من فالنتين ومولينا . وبعد موت مولينا ، تستحوذ ، صورته على فالنتين بالرغم من أنه « لم يكن يعتقد ، أن هذا يمكن أن يحدث له » .

وتؤثر الأفلام التي يرويها مولينا على شخصية كل من الرجلين ، فيصبح فالنتين أكثر إنسانية ، ويكاد مولينا أن يصبح بطلاً . وتساعد الأفلام كلا من الرجلين على أن يسمو فوق واقع حالته . وتصبح الأفلام بالنسبة لهما بدائل حرفية لحياتهما . وهذا الهروب واقع من دوافع البقاء . وتمر نهاية كل فيلم بالسجينين كأنها خسارة لهما ، وكأنها الموت . يقول فالنتين : « لقد أصبحت مرتبطاً بهذه الشخصيات . والآن بعد انتهت الأفلام ، يبدو الأمر وكأنهم قد ماتوا » .

ومثلما يفعل كل كاتب السيناريو في تطوير سيناريوهاتهم ، يستخدم بويج كل أنواع « القطع » عندما ينتقل بين النسيجين . أنه يربط مناظر الأفلام بمناظر زنزانة السجن من أجل تتابع الحكمة . ويقوم القطع بمهمة دفع حبكة القصة إلى

ذروتها ... وهي موت مولينا من أجل فالنتين .. ثم إلى الحل ، الذى يحدث فى أحلام فالنتين التنويرية الأخيرة ، عندما يصل إلى تقل الحياة كما هي : مليئة بالعواطف والأحاسيس ، والتوتر ، والخداع ، مثل أفلام مولينا .

وجوهر هذا الحلم هو نفس جوهر الأفلام التى يتلوها مولينا : وثبات حرة من الخيال فى الفضاء .. إنتقال مفاجئ فى الزمن إلى الأمام وإلى الوراء .. تحولات فى التخيل بسهولة من اللقطة البعيدة للمنظر جميعه إلى اللقطة القريبة لإحدى التفاصيل .. الجمع الطبيعى بين الواقع والرموز . إن صور أفلام مولينا غالباً ما ترتبط فى تداعى حر ، مثل الصور التى تملأ حلم فالنتين الأخير .

وأظن أصبح تحت الماء .. انه عميق جداً .. وهو نفسه الشخص الوحيد الذى يتأكد من معرفة .. ما اذا كان حزينا أو سعيداً لأن يموت بهذه الطريقة ، مضحياً بنفسه من أجل هدف عادل . اعتقد أنه ترك نفسه يتعرض للقتل لأنه يمكن بهذه الطريقة أن يموت مثل بطلة أى فيلم ... إننى أصبح ورأسى فوق سطح الماء الآن حتى لا أفقد بهذه الطريقة منظر شاطئ الجزيرة .. يالها من امرأة غريبة ترتدى رداء طويلاً يلمع ... إنها ترتدى قناعاً .. انه فضى أيضاً ولكن ... يالها من مسكينة .. إنها لا تقدر على الحركة ، هناك فى أعماق الأدغال وقد وقعت فى فخ خيوط العنكبوت ، ولكن لا ، إن خيوط العنكبوت تنبع وتخرج من جسمها هي ، وهي تبتسم ولكن هناك دمعة تنهمر من وراء القناع ... وأسألها لماذا تبكى ، وفى لقطة قريبة تملأ كل الشاشة فى نهاية الفيلم ، تجيبني بأن هذا هو ما لا يمكن معرفته لأن النهاية مبهمه .. وتشير لى المرأة العنكبوت باصبعها على الطريق خلال الغابة ، وهكذا لا أعرف أين أبدأ تناول طعامى من الأشياء الكثيرة التى وجدتتها الان ... شكراً للمرأة العنكبوت ، وبعد ذلك تناولت مرة أخرى ملء ملعقة من عجينة الجوافة .

ويجرب بويج بعض القطعات عن طريق الترابط لى يجعل النسيجين يقتربان أحدهما من الآخر . انه ينتقل من برد الفجر الذى يوقظ المرأة الفهد إلى زنزانة السجن . يقول فالنتين ، يوقظها البرد ، مثلنا تماماً ، . وينتقل من بطلة أحد

الأفلام الخائفة إلى حد الموت في مكان ما في الأدغال ، إلى مولينا ، خائف من كل شيء ، خائف من أن أخدع نفسي فيما يتعلق بالخروج من هنا ، . وينتقل من ذكريات زميلي الزنزانة عن خلوتها الحميمة في الليلة الأخيرة إلى الصحفي المكسيكي يحلم بممثلته التي أمضى معها توأ ، ليلة الكرنفال ، وهذا هو كل شيء ، .

وهناك أيضا في القصة نماذج من ، التركيب ، (المونتاج) غير المتتابع ، أى أن الأجزاء المتجاورة لا تتفق مع بعضها . مثال ذلك : يتم تركيب منظر ، فيلا حاملة في مونت كارلو ، إلى جانب منظر فالنتين وهو يعاني من الإسهال . هذه القفزة تزيد من التعبير الدرامي للقصة مثلما تفعل مثل هذه القفزات في السيناريوهات والأفلام .

وتذكرنا بعض قطعات بويج بمبدأ المونتاج الفكري . فعن طريق تصادم الأنسجة المختلفة (واقع الزنزانة .. أفلام مولينا .. الأحلام .. الذكريات) يعبر بويج عن أفكار تجريدية لا وجود لها في أى من الأنسجة على انفراد . انها تظهر فقط عندما تتقابل الأنسجة في تجاور حاد . مثال ذلك ، عندما ، يركب ، بويج ذكريات مولينا عن حبه لجرسون المطعم ، مع مناظر من فيلم عن مغنى فرنسي عاطفى مع مناظر لنمو العلاقة الحميمة بين مولينا وفالنتين . عندئذ تتضح الرسالة الجانبية لقصته السينمائية ، وهى أن الحياة والأفلام والأحلام يجمع بينها تشابه مذهل ، وأنها جميعا تؤثر في بعضها البعض ، وأن للسينما وقعا هائلا على كيائنا ، وأن الأفلام جزء من حياتنا ، وأن الفضل يعود إلى الأفلام إلى حد كبير في أن إحساسنا بالواقع ، مثلما هو الحال مع مولينا وفالنتين ، ، ليس محدودا داخل هذه الزنزانة التي نعيش فيها ، .

ملحق

تدريبات

● فصل ١

١ - إقرأ سيناريو « نوسفيراتو » وشاهد الفيلم . اختر عدة مناظر من الفيلم واكتب وصفا لكل منها . ثم قارن بين صياغتك والسيناريو ، مع الملاحظة الدقيقة للأسلوب الموجز للسيناريو . هل صياغتك أنت مكتوبة بنفس الإيجاز ؟ هل تسجل نفس جو المناظر ؟ هل تصف الحركة بوضوح ؟

٢ - اكتب ملخصاً موجزاً في جملتين أو ثلاث لسيناريو « نوسفيراتو » ، يبدأ بـ « جوناثان هاركر ، شاب يقوم برحلة عمل إلى الكونت دراكولا ، الذي يتضح أنه مصاص دماء ، .

٣ - اكتب ملخصاً مماثلاً لعدد من الأفلام الأخرى التي تعرفها جيداً .

● فصل ٢

١ - اختر الفيلم الذي تفضله ، شاهده عدة مرات ، ثم قسمه إلى مشاهد . صف كل مشهد في سطرين أو ثلاثة . لاحظ كيف ترتبط المشاهد ببعضها . أين وكيف توجد الأحداث المتوازية ؟ أين يوجد التضاد الشديد بين المشاهد ؟ أين تحدث القفزات الكبيرة والقفزات الصغيرة في الزمن ولماذا ؟

٢ - اختر مشهداً من الفيلم نفسه وقسمه إلى مناظر . أفحص كيف ترتبط هذه المناظر ببعضها ؟

● فصل ٣

١ - باستخدام الفيلم نفسه الذى اخترته فى التدريب السابق ، حاول أن تحدد مثلث الحبكة (البداية والذروة والحل) . أى الأزمات فى الفيلم هى التى أدت إلى الذروة ؟ ما هو الصراع الرئيسى فى الفيلم ؟ مامدى فاعلية البداية ؟ ما الذى يكشف ، فى الحركة أو الحوار ، عن عناصر القصة الخلفية (تلك التى حدثت قبل أن يبدأ الفيلم) ؟

٢ - حان الوقت الآن لكى تبدأ مشروعك الخاص .. وهو سيناريو لفيلم روائى قصير . إبحث عن موضوعك بتطوير عدد من الأفكار الرئيسية ، أو بمحاولة عدة مواقف من نوع ، ماذا يحدث لو ... ، فمثلا ، ماذا يحدث لو وقع خطأ وعمل موظف عادى على أنه جاسوس دولى ؟ ماذا يحدث لو أختيرت امرأة مسنة تعمل فى خدمات النظافة لتصبح نجمة فى فيلم ؟ ماذا يحدث لو أن تلميذة فى إحدى المدارس تتحول تحت وقع سحر معين إلى فتاة بالغة ، بالرغم من احتفاظها بقلب الفتاة الصغيرة ؟ إبحث عن أصلح ، ماذا يحدث لو ، للسيناريو الخاص بك ، وتخيل كل الاحتمالات التى ترتبط بالموقف . تذكر أن تكون متفتحاً وأن تحاول عدة طرق إقتراب لكى تحول فكرتك الأساسية إلى قصة .

● فصل ٤

١ - عد تحليلاً تحريرياً لإحدى الشخصيات الرئيسية من نوع التحليل المقدم فى فصل ٤ من أجل شخصية مايكل فى سيناريو ، الأب الروحى ، . ركز على مراحل تطور الشخصية وعلى نقطة التحول فى قصة الشخصية . ماهى أهداف الشخصية ؟ قارن بين الشخصية فى بداية الفيلم والشخصية نفسها فى المنظر الأخير . كيف تغيرت الشخصية ؟ (يمكنك أن تؤدى هذا التدريب على شخصية زامبانو فى سيناريو ، الطريق ، ، أو على بطل الفيلم الذى اخترته لتدريباتك فى فصل ٢ وفصل ٣) .

٢ - اكتب فقرة عن طفولة الشخصية التى اخترتها . صف أيضاً حدثاً هاماً أو حدثين فى القصة الخلفية لهذه الشخصية .

٣ - حدد بطل القصة في مشروع السيناريو الخاص بك . صف مظهره (أو مظهرها) بالتفصيل .

٤ - والآن اكتب تاريخ حياة هذا البطل (في صفتين أو ثلاث) مع وصف طفولته وعائلته ، وأهم الأحداث في حياته ، وذوق وميول هذا البطل ، وأصدقائه ومهنته . حاول أن تتخيل بطلك في لحظة الخطر وفي لحظة السعادة .

● فصل ٥

١ - ايتكر موقفين أو ثلاثة من عندك ، فيها ، قنبلة مخبأة ، و ساعة تتكتك ، . والآن تخيل أن متفرجيك لا يعرفون شيئاً عن هذه ، القنبلة ، . لاحظ كيف يكتفى التشويق فجأة .

٢ - كيف بنيت التوتر الدرامي في مشروع السيناريو الخاص بك ؟ وعند أي نقط تحدث المفاجآت ؟ هل لديك ، قنبلة مخبأة ، في قصتك ؟ ما الذي يقوم مقام ، ساعة تتكتك ، ؟

● فصل ٦

١ - يعين المدرس قصة قصيرة تصلح للاقتباس ، من أجل المناقشة في قاعة المحاضرات فقط . حدد عند قراءتك للقصة ، المناظر المناسبة لسيناريو سينمائي . احذف المناظر والشخصيات الزائدة ، أضف إليها المناظر التي ترى أن السيناريو يفتقدها . وكما حدث في مناقشه فيلم ، راشومون ، ، حدد الأنسجة المختلفة (الأماكن في القصة) . إرسم رسماً تخطيطياً يوضح كيف تصمم الانتقال من نسيج إلى آخر . غير التتابع الزمني للقصة . حاول أن تبدأ الفيلم من نهاية القصة أو من منتصفها .

٢ - في مشروع السيناريو الخاص بك ، صف بإيجاز على ، بطاقات الدليل ، مناظر قصتك التي تكون قد اتضحت لك عند تلك المرحلة . دون كل منظر على بطاقة منفصلة . إفرّد البطاقات على منضدة وابحث عن المناظر الناقصة . يجب أن تعمل بطريقة ، بطاقات الدليل ، خلال مراحل كتابة السيناريو لكي تحافظ على مرونة العلاقة بين المناظر .

● فصل ٧

١ - للتدريب داخل قاعة المحاضرات فقط .. حال الأفكار التي تتكرر في السيناريوهات التي ناقشها هذا الكتاب . مثال ذلك ، حل تكرار تأدية زامبانو لتمرته في سيناريو الطريق ، أو تكرار ظهور نفس الجريمة في سيناريو راشومون ، . مانوع التعليق أو التفسير الذي يضيفه المؤلف على الحدث في كل مرة ؟ أذكر أمثلة لأفكار من أفلام أخرى .

٢ - يشاهد طلبة الفصل عدة مناظر من فيلم يختاره المدرس ، مع التركيز على اللقطات القريبة . وبعد ذلك تناقش مهمة هذه اللقطات القريبة (مثل ، هل استخدمت لإرساء العلاقة الحميمة بين الشخصيات ، أو لتوضيح بعض التفاصيل اللازمة للحبكة) .

٣ - إفرد ، بطاقات الدليل ، التي تحوى مناظر مشروع السيناريو الخاص بك . حرك البطاقات فوق المنضدة ، مع تبديل بداية القصة بنهايتها . إفعل نفس الشئ مع المناظر الأخرى . استبعد الأجزاء غير الضرورية . وعندما تصل البطاقات إلى ترتيب مقنع ، اكتب معالجة فيما بين ثلاث وخمس صفحات تصف الأحداث في جمل قصيرة موجزة . إليك المثال التالي :

سنترال بارك ، نيويورك . الفجر . هيو مورجان ، شاب أنيق ناجح في عمله يرتدى بدلة سهرة نائم على مقعد خشبي تحت إحدى الأشجار . سنجاب يتسلق الشجرة ، وتسقط ثمرة صنوبر كبيرة لتصيب هيو على رأسه . يعتدل في جلسته فوراً ، وهو نصف نائم ويبحث عن حذائه بقدميه . وعندما لا يجده يفتح عينيه ويندهش عندما يلحظ أنه يرتدى حذاءه الجلدى الفاخر . فى غرفة معيشة ذات طراز ممتاز فى عمارة فاخرة فى شيكاغو ، تتحدث سو مورجان فى التليفون . إنها تبكى . وتخبر رجال الشرطة أن زوجها قد اختفى . وانهما كانا يحتفلان بالأمس بعيد ميلاده الثالث والثلاثين ، وعندما انصرف كل المدعويين اكتشفت ان زوجها قد اختفى أيضا . وتعتقد سوانه قد اختطف ، وإن كانت لا تعرف إطلاقاً من الذى يمكنه أن يفعل هذا .

لاحظ أن المعالجة مكتوبة بالفعل المضارع ، وأن كل وصف مذكور يمكن تحويله بسهولة إلى صور مرئية . لاحظ كذلك كيف ينتقل الحدث من موقع إلى آخر بالبداية في فقرة جديدة . لاحظ أيضاً أنه لا يوجد أى حوار . ويندر استخدام سطر أو سطرين من الحوار فى أى معالجة ، إلا عندما يكون وجوده ضرورياً جداً لوصف ما يحدث .

● فصل ٨

- ١ - اختر صفتين أو ثلاث صفحات من أى سيناريو وحل مهمة كل جملة من الحوار . ماهى الجملة التى تقدم معلومات عن الشخصيات ؟ وما هى الجملة التى تدفع الحبكة إلى الأمام ؟ وما هى الجملة التى تكشف عن القصة الخلفية ؟
- ٢ - قم باستفتاء صغير تسأل فيه عشرة أشخاص نفس السؤال ، مثل : ما هو شعورك نحو عيد الشكر ، ؟ تأكد من أن الذين تسألهم يتنوعون فى العمر والمهنة والخلفية : دون ملاحظتك عن أسلوب كلامهم وعن تعبيراتهم الخاصة . لاحظ كيف تتفق كلماتهم مع تعبيرات وجوههم وإيماءاتهم وحركات أجسامهم . لاحظ أيضاً كيف تحل هذه الإيماءات أحيانا محل الكلمات .
- ٣ - من أجل مشروع السيناريو الخاص بك ، حاول أن تتخيل الطريقة التى تتكلم بها شخصياتك وكيف تكون اجاباتهم على نفس سؤال الاستفتاء السابق . حدد المجموعة الاجتماعية التى تنتمى إليها كل شخصية منهم . هل بطل مشروعك جرسون فى مطعم ؟ عضو فى فرقة عزف لموسيقى الروك ؟ تعرف على اللغة الخاصة والمصطلحات السرية لكل مجموعة منهم .

● فصل ٩

- ١ - أعد قراءة المعالجة الخاصة بمشروعك . وكن ناقداً لنفسك .. إحذف أكثر مايمكنك حذفه . فكر فى قصتك السينمائية . استبعد الأجزاء والتفاصيل غير الضرورية . أنت مستعد الآن لأن تكتب السيناريو الخاص . لاتنس أن كل منظر يجب أن يكون له عنوان مكتوب بالحروف الكبيرة ، مع توضيح إن كان داخلى ، أو خارجى ، وذكر الموقع (حديقة عامة ، شارع فى باريس ..) ، والزمن

(الفجر، الصباح ، بعد الظهر، ليل) . وفي سيناريوهات الأفلام الدرامية القصيرة، غالباً ما يتعامل المرء مع المناظر، وليس مع المشاهد، لأن الفيلم جميعه قد لا يزيد عن مشهد واحد عادة . وعند كتابة أى منظر، استخدم بعض المادة الوصفية التى ذكرتها فى المعالجة، ولكن حاول أن تجعلها أكثر إيجازاً . ولك أن تضيف بعض التفاصيل إذا احتاج الأمر . وعندما تصف الشخصيات، لا تنطرق إلى تفاصيل أكثر مما يلزم، فلا داعى لذكر الأمور الواضحة . وفيما يلي مثال، يعتمد على المعالجة الواردة فى تدريبات فصل ٧ .

خارجى . سنترال بارك ، نيويورك . الفجر

هيو مورجان ، شاب أنيق يرتدى بدله سهرة ، نائم على مقعد خشبى تحت إحدى الأشجار . تسقط ثمرة صنوبر كبيرة لتصيبه على رأسه . يعتدل فى جلسته فوراً ، ويبحث عن حزائه بقدميه ، ولا يجده ، ويندهش عندما يلحظ انه يرتدى حذاءه الجلدى الفاخر .

داخلى . غرفة معيشة عائلة مورجان فى شيكاغو . الصباح
فى غرفة معيشة فاخرة ذات طراز ممتاز ، سو مورجان الجميلة تتحدث فى التليفون .

سو

(تبكى)

الليلة .. الماضية .. فى حفل عيد الميلاد .. اختفى .
ماذا ؟ ثلاثة وثلاثين .. إننى أخبرك أيها الضابط ..
إمرأة التنظيف ومعها المكنسة الكهربائية تفتح باب غرفة المعيشة .

أمرأة التنظيف

سيدتى ، هل يمكننى ...

سو وهى ترتجف ، تشير إليها بالابتعاد .

سو

عندما أنصرف كل المدعويين ، كان قد اختفى ..

أيها الضابط ، إفعل شيئاً ..

تقفز قطة إلى حجر سو ، ولكنها تدفعها بعيداً .

سو (تستمر)

مخطوف ، من المحتمل ؟ !

٢ - بعد أن تكتب الجوار ، حاول أن تستبدل بعض الجمل بالحركة .

٣ - وبينما أنت تكتب السيناريو الخاص بك ، استمر في قراءة سيناريوهات أخرى متنوعة ، وقم بتحليلها . كيف يتم تنظيم المناظر بها ؟ كيف تتطور الأحداث والشخصيات ؟ كيف يتم تنسيق الصفحات ؟ والجزء التالي من سيناريو فيلم ، موسكو على خليج هدسون ، (سيناريو بول مازورسكى وليون كاييتانوس ، إخراج بول مازورسكى ، ١٩٨٤) .

خارجي . الجانب الشرقي من مانهاتان السفلى . نهار .

الركاب يدخلون الأتوبيس .

داخلي . الأتوبيس . نهار .

يبدأ الاتوبيس في الاتجاه نحو وسط المدينة ، امرأة فرنسية في منتصف العمر ، يبدو عليها أنها فقدت طريقها ، تصل إلى الممر وتجد مكانا بجوار رجل في حوالى الثلاثين من عمره . الرجل يحمل علبة ساكسوفون فوق حجره ، وملابسه تشبه ملابس أى أمريكى صغير السن . بعد لحظة تتكلم المرأة .

إمرأة فرنسية

(اللهجة)

لا تؤاخذنى ، لو سمحت ، ياسيدى . هل هذا

الأتوبيس يتجه إلى مركز لنكولن ؟

الرجل ، وهو فلا ديمير إيفانوف ، يتكلم بلهجة روسية خفيفة .

فلاديمير

هل قلت مركز لنكولن ؟

إمرأة فرنسية

وى ... نعم .

فلاديمير

أوكى ياسيدتى . أنت فى الأتوبيس الخطأ . ولكن
أوكى . يمكنك أن تستقلى الأتوبيس الصحيح .
يمكنك أن تنزلى فى شارع ٥٩ لتستقلى أتوبيس
رقم ٢٢ . أوكى ياسيدتى . عندما يحين الوقت
سأخبرك لكى تنزلى . يمكنك التغير مجاناً .

إمرأة فرنسية

مرسى .. أشكرك .

فلاديمير

أمر مؤكد ... إنه من الصعب أن يجد الإنسان
طريقه فى البداية .

ويبتسم كل منهما للآخر .

طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

رقم الإيداع ١١٤٠٦ / ١٩٩٥.

الترقيم الدولي (I. S. B. N. 977 - 235 - 495 - 0)

● كتاب «كيف تتم كتابة السيناريو» ، عبارة عن تحليل لثمانية من السيناريوهات الكلاسيكية الشهيرة ، والرواية بأسلوب سينمائي ، وتصلح جميعها كنماذج في دراسة السيناريو . وكل فصل في هذا الكتاب مخصص لسيناريو واحد ، وتتم مناقشة الجوانب المتعددة لكتابة السيناريو وتحليلها باستخدام كل سيناريو منها كمثال . كيف تتم كتابة السيناريوهات ؟ وما الذي يجعلها تنجح ؟ هذا هو ما يهمنا .

وكتاب «كيف يتم كتابة السيناريو مفيد» ، لا لمجرد كاتب السيناريو الجدد ، بل لجميع دارسي السينما بصفة عامة ، ولكل الباحثين السينمائيين